

„folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”

/

Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről
és más újholdasokról

„folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”

/

Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről
és más újholdasokról

PIM Studiolo

A Petőfi Irodalmi Múzeum tudományos könyvsorozata
Sorozatszerkesztő
Palkó Gábor

Szerkesztette

Buda Attila
Palkó Gábor
Pataky Adrienn

Petőfi Irodalmi Múzeum
Budapest, 2017

Tartalom

Előszó / 7

Kulcsár Szabó Ernő: Szótest – látvány – hangzás. A költői kép
hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes
Nagy között / 10

Kelevéz Ágnes: Nemes Nagy Ágnes publikálatlan színdarabja
Babitsról. Egy értelmezési kísérlet jelentősége / 62

Mártonffy Marcell: Tilalom és mértéktelenség. Nemes Nagy Ágnes
és az apofatikus hagyomány / 106

Lőrincz Csongor: Poetológia, nyelvszemlélet és irodalomfogalom
összefüggései Nemes Nagy Ágnes esszéiben / 122

Palkó Gábor: A modern líra „kikülönüléséről”. Nemes Nagy Ágnes
költészete mint irritációforrás / 142

Lengyel Valéria: A Nemes Nagy-esszék nyelvelméleti
fejtegetései / 158

Kulcsár-Szabó Zoltán: A prózavers Nemes Nagynál és
Oravecznél / 174

Bartal Mária: A mozdulat poétikája. Nemes Nagy Ágnes *Hasonlat*
és *Lázár* című költeményeiről / 198

Lénárt Tamás: Körmozi és légifelvétel. Adalék a költői kép
medialitásához – Nemes Nagy Ágnes: *A látvány* / 216

Hernádi Mária: A dramatikus verskompozíció Nemes Nagy Ágnes
költészetében / 230

Feke Eszter: A cikluskompozíció narratív jellege és a szubjektum
megbomlásának jelentősége Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton*-
ciklusában / 254

Molnár Eszter: Múzeumi séta. Nemes Nagy Ágnes költészetének
képzőművészeti vonatkozásairól / 270

A kötet az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport
„Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák”
(TKI01241) projekt keretében jött létre.
A kötet a Magyar Művészeti Akadémia támogatásával készült.

PIM Studiolo
A Petőfi Irodalmi Múzeum Tudományos Könyvsorozata
Sorozatszerkesztő: Palkó Gábor
Szerkesztő: Buda Attila, Palkó Gábor, Pataky Adrienn
Névmutató, szöveggondozás: L. Varga Péter

Petőfi Irodalmi Múzeum
Budapest, 2017
www.pim.hu
Felelős kiadó: Prőhle Gergely
Tipográfia, borító: Szmolka Zoltán
Tördelés: Horváth Andrea
Nyomdai munkák: mondAt Kft., www.mondat.hu
ISBN 978-615-5517-17-4
ISSN 2064-7581

© Szerzők, szerkesztők, 2017
© Petőfi Irodalmi Múzeum, 2017

Bányai Tibor Márk: *Apokrif-tüzek: Pilinszky János és Kiss József* / 298
 Z. Urbán Péter: Lakatos István költészete *A Pokol tornácán* előtt.
 Kötettervek, zsengek, előzmények / 318
 Csete Soma: Egy én hátrahagyása. Tandori Dezső *Töredék Hamlet-
 nek és Egy talált tárgy megtisztítása* című köteteiben / 344
 Kiss Georgina: Az újhaldas tárgyiasság hatása a kortárs
 irodalomra. (Hatástörténeti vázlat és fogalmi tipológia) / 360
 Kelemen Emese: „körültapogatni a tárgyat néhány szememmel”.
 – Nemes Nagy Ágnes tárgyiass versei és Mészöly Miklós *Film*
 című regénye közötti analógiák / 372
 Vásári Melinda: Atmoszféra, avagy a „bizonytalansági együtt-
 ható”. Mészöly Miklós és Ottlik Géza „ars poeticája” / 382
 P. Simon Attila: „az izmaik ölelkeztek egymással”. Az eleven
 testek megjelenésének szerepe Mészöly Miklós *Az atléta halála*
 című regényében / 404
 Tamás Péter: A megelevenedett tárgyak prózapoétikája Mándy
 Iván és Vladimir Nabokov műveiben / 422
 Könyü Árpád: Film és irodalom határmezsgyéjén – újhaldas
 szerzők a filmgyártásban / 454
 Hernádi Mária – Urbanik Tímea: Részletek Nemes Nagy Ágnes,
 Lengyel Balázs, Mészöly Miklós és Polcz Alaine levelezéséből / 474
 Darvasi Ferenc: Mándy Iván és John Batki levelezése elé / 498
 Zeke Zsuzsanna: A Petőfi Irodalmi Múzeum kamarakiállítása
 a Nemes Nagy Ágnes- és Újhald-konferencia keretében.
 2016. szeptember 29-30. / 534
 Illusztrációk / 560
 Névmutató / 570
 A kéziratok átírásához használt jelek / 580

Előszó

Nemes Nagy Ágnes halálának 25., az Újhald megjelenésének 70.,
 illetve az Újhald-évkönyvek megjelenésének 30. évfordulója alkal-
 mából az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport
 és a Petőfi Irodalmi Múzeum 2016 őszén emlékkonferenciát rende-
 zett. E kötet anyagának gerincét a konferencia előadásainak bőví-
 tett változatai adják, kiegészülve néhány további tanulmánnyal,
 levélközléssel és illusztrációval.

Nemes Nagy és az Újhald iránti érdeklődést már önmagában
 jelezte a kétnapossá bővülő ülásszakra irányuló kiemelt szakmai
 és tágabb figyelem, amely feltehetően nem független a kutató-
 csoport elmúlt években megjelent Újhald-kiadványaitól (mások
 mellett a konferencia egyik szervezőjének, Pataky Adrienn-nek a köz-
 reműködésével), illetve a Ferencz Győző szerkesztésében össze-
 kiadott Nemes Nagy Ágnes-verseskötettől, amely több tucat, eddig
 nem ismert verset közölt a költőtől, valamint attól, hogy nemré-
 giben egy eddig ismeretlen Nemes Nagy-szindarab (*Babits szer-
 kesztő úr*) is napvilágot látott (lásd Kelevéz Ágnes tanulmányát a
 kötetben). Elkészült Nemes Nagy verseinek kiadástörténete (Buda
 Attila), bibliográfiája és verseinek említési mutatója (Z. Urbán Péter)
 is, s több monográfia jelent meg a költőről az elmúlt néhány évben
 (e kötet szerzői közül például Hernádi Máriának vagy Lengyel
 Valériának a tollából).

Miközben a Nemes Nagy Ágnes-kutatás és recepció erősödött
 az utóbbi évtizedekben, a legtöbb újhaldas szerző háttérbe szorult
 az irodalmi (és főleg az iskolai) kánonban. A konferencia eredmé-
 nyeként kialakuló szakmai eszmecsere, az értelmezésekben testet

öltő eltérő olvasásmódok és kérdésfelvetések reményeink szerint a későbbi kutatások intenzitására is hatással lesznek, akár vita-indítóként, akár hivatkozási pontként szolgálva.

A tanulmánykötet pluralításra törekszik: nem egyetlen szerzőre koncentrál, hanem az irodalomtudományi nézőpontok, valamint a kutatói generációk közül is minél többet kíván megszólaltatni. A szerkesztők azt remélik, hogy a különféle horizontú és metodológiájú írások párbeszéde révén egy, az eddiginél árnyaltabb Újhold-kép rajzolódik ki.

A Nemes Nagy Ágnes műveiről szóló tanulmányok adják a kötet terjedelmileg hangsúlyosabb részét, de emellett szerepelnek Mészöly Miklósról, Ottlik Gézaról, Mátyás Ivánról, Pilinszky Jánosról, Lakatos Istvánról vagy Tandori Dezsőről szóló írások is, illetve egy, különféle hatások kimutatására törekvő szövegcsoporthoz, legyen szó a szépírók egymásra tett hatásáról, a kortárs irodalom intertextuális utalásairól vagy film és irodalom összjátékáról.

A kötet érdekessége továbbá két levélközlés, bepillantást nyerünk Mátyás Iván és fordítója, John Batki levélváltásába, illetve Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs, valamint Polcz Alaine és Mészöly Miklós levelezésébe is. Reményeink szerint mind a művelt olvasóközönség, mind pedig a szakmai érdeklődés figyelemre méltónak, izgalmasnak találja majd ezt az anyagot.

A PIM Studiolo sorozat, illetve az irodalomtudományi tanulmánygyűjtemények homogén műfajiságától némileg eltér a kötetet záró írás is, amely tárgyleírásokkal járul hozzá a kötet illusztrációs anyagának értelmezéséhez, s egyúttal a későbbi újholdas/irodalmi kiállításokhoz nyújthat megalapozást.

A Nemes Nagy Ágnesről szóló írások markáns része, mindennek előtt Kulcsár Szabó Ernő, Mártonffy Marcell, Lőrincz Csongor és Palkó Gábor tanulmányai azt helyezik érdeklődésük középpontjába, vajon miben rejlik Nemes Nagy újítása a 20. század más szerzőihez képest nyelv-, irodalom- és versfelfogás tekintetében. (Bárdos

László is Nemes Nagy nyelvfelfogásáról készült előadni az ülés-szakon, de nyáron bekövetkezett hirtelen halála miatt csupán az érvelés jelölt hiányával emlékezhetünk rá).

A kötet tanulmányai számos eltérő kérdés felől közelítenek tárgyukhoz. Miféle hagyományt folytat vagy tagad meg Nemes Nagy költészete, versszemlélete, vajon Babitséval és a klasszikus modernség irodalomfelfogásával rokonítható-e, vagy inkább eltávolodik azoktól? A lírai anyagszerűség révén képes-e közelebb jutni a vers testre ható erejének demonstrálásához, vagy talán az erről írott esszéi számottevőbbek-e? Hogyan halad „a vers lényeges összetevőire fel”, azon nem-szemantikai, nyelvvel nem kifejezhető, megfoghatatlan, – többféle okból – kimondhatatlan elemeinek mégiscsak nyelvben történő megragadása felé? Milyen lírakonceptió és irodalomfogalom bontakozik ki az esszéiben? Hogyan hat mindez a többi újholdasra, van-e körülhatárolható „újholdaság”, mi köti össze e szerzőket azon túl, hogy „lelki hozzáállásuk”, „szellemi élményeik”, nemzedéki tapasztalataik hasonlóak?

A kötet, amelyben a tanulmányok dialógusba lépnek egymással, többek között ezekre a kérdésekre próbál – nem feltétlen megnyugtató vagy végleges, de minél átgondoltabb – választ adni. Ezáltal, ha nem is válik egyértelművé, de mindenképpen artikuláltabbá tehető, hogy mit jelent az, hogy a vers, illetve a műalkotás „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”.

A szerkesztők

Szótest – látvány – hangzás¹

A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes

Nagy között

/
Kulcsár Szabó Ernő

Mivel látásunk és hallásunk sohasem pusztán érzéki befogadás, ezért nem is marad kielégítő annak állítása, hogy meg-hallásnak és meg-látásnak csupán átvitt értelemben mondjuk a gondolkodást, nevezetesen amikor az állítólagosan érzéki a nem-érzékibe való átvittel nevezük meg. Az „átvitelről” és a metaforáról vallott elképzelés az érzékinek a nem-érzékítől való olyan megkülönböztetésén, ha nem egyenesen az elválasztásán nyugszik, mintha mindkettő egy-egy önmagában fennálló terület volna.
(Martin Heidegger: *Der Satz vom Grund*)

¹ A tanulmány az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport „Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák” (TKI01241) projektjének keretében jött létre.

Egy hegedű ugyanúgy tud sírni és örvendezni,
mint egy ember. De ez nem attól van, hogy
a hegedűs úgyszólván beleadja a lelkét a játékába,
hanem hogy eleve, „lélektelen” játék esetében is
a hegedűhang sajátos kifejezése az, ami
megköveteli a rajta játszó embertől, hogy
mintegy a hegedű nyelvén fejezze ki magát.
(Hermann Schmitz: *Leib und Gefühl*)

Bizonyára többféle látószög is kínálkozik annak felderítésére, milyen folyamatok válhatták ki a költészet (s vele a líra funkciója és hivatása) iránti érdeklődés hirtelen – ám nem egészen váratlan – megújulását. Része lehet ebben annak a kultúratudományi fordulatnak, amely a technomediális életvalóság képlékeny közegében meglehetősen kalkulálhatatlanná tette a költői szövegek nyelvi cselekvéspotenciáljának várható viselkedését. Az viszont, hogy az ilyen vizsgálódások „a poétikainak a kultúrában, a protopoetikusnak a tudásrendszer elemeiben, a médiumokban, a szociális érintkezésformákban, a mindennapi életben”² való működésére is kiterjednek, nem csak a defenzívába szorult humán tudományok legitimációs reflexeinek jelzése. A kérdezési irányok változása a költészet olyan jelenlétét is feltételezi, amely – már csak a poétikai funkció révén sem – nem korlátozódik az irodalom elsődlegesen esztétikai világára.³

² Manfred ENGEL, *Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft 2001/1, 21.

³ „Minden kísérlet, amely a poétikai funkció szféráját a költészetre akarja korlátozni, vagy a költészetet a poétikai funkcióéra, megtevesztő egyszerűsítés volna. [...] Ezért, amikor a nyelvészet a poétikai funkcióval foglalkozik, nem korlátozódhat a költészet területére.” Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = *Uő., Hang – jel – vers*, ford. ÉDER Zoltán – BARCÁN Endre, szerk. FABRICIUS Ferenc – VÉSZITS Ferencné, Gondolat, Budapest, 1972, 239–240.

A líra iránti teoretikus érdeklődés ötvenes évekbeli nagy korszakához (Roman Jakobson, Hugo Friedrich, Käte Hamburger, Walther Killy) képest a mostaniban az a feltűnő, hogy magának a műnemnek a megértéséhez több szempontból is nélkülözhetetlennek látják a líra poétikai funkcióinak és a költészet társadalmi/közösségi szerepének egymástól el nem választott értelmezését. Ez az összekapcsolódás azonban sem Jonathan Culler, sem Heinz Schlaffer könyvében nem – a fentihez hasonló – kultúratudományi indokoltsággal megy végbe, hanem a kvázi-mágikus és a rituális elemek *műnemlétesítő* szerepének olyan hangsúlyával, amelyek a líra és környezete közötti hatásösszefüggéseket állítják előtérbe. Culler például még a többnyire „belpoétikai”⁴ jelenségeként tárgyalt aposztrofikusságot is azzal a mágikus mozzanattal hozza kapcsolatba, mely a fikción felülkerekedve a valamit előidézni képes beszéd-esemény performatív erejével avatkozik be a világba:

Aki, amint azt én tettem, az olyan aposztrofikus megszólításra helyezi a hangsúlyt, amely egy átlelkedített/meg-elevenített világot előfeltételez, melyet cselekvésre vagy az attól való tartózkodásra is fel lehet hívni, az implicit módon a mágiával, a világ elvarázsolásával hozza kapcsolatba a lírát – egy érzékeny erők benépesítése, az istenek elmenekülése előtti világgal. De ezt a világot költők hozták létre, a görögöknek költők adták az isteneiket. A társadalom folyamatosan szembesül azzal a problémával, hogy miként ruházódik fel az anyag szellemmel vagy jelentéssel, és a költészet ama különféle erők egyike, amelyek révén ez egyszerre következik be és nyer magyarázatot...⁵

4 Culler korábbi könyvéhez (*The Pursuit of Signs*, 1981) képest a lírai közlést egyáltalán lehetővé tevő aposztrofikusság értelmezésében itt – a vers megtörténéseinek feltételeként – nagyobb nyomatókat kap a szöveg mindenkor (akár indirekt) adreszsáltsága. Ennek híján ugyanis „nem írna valaki költeményt”. Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard UP, Cambridge Mass., 2015, 243.

5 Uo., 351.

A költészetben, írja a *Das Buch der Bilder* (1902–1906) nyitóverse⁶ kapcsán Schlaffer, így megfordulnak a tárgyi prioritások, „a szó nem idomul az őt megelőző világhoz, sokkal inkább alkotja azt a nyelv révén egy varázslatszerű aktusban”.⁷

Érzékleti hatás és poétikai történet

Abból, persze, hogy hatásán keresztül a vers minden eleme „akar” valamit, nem az következik, hogy a költészet (kvázi-)mágikus funkcióit eminensen a konkrét célokra irányított politikai-közéleti líra modellje szerint kellene elgondolnunk, vagy annak mozgósító-felhívó erejére lehetne egyszerűsíteni. (Számos nagy közéleti verset épp annak intencionális illúziója aknázt alá, hogy a poétikai funkciók instrumentalizálhatatlan összetettsége valamely szociális ügynek a szolgálatába volna állítható.) Másfelől a költészet annak külső ellenőrzésére sem szólít fel bennünket, hogy az általa evokált tárgyiságok megfelelnek-e a maguk világbeli elrendeztettségének. A tájverset nem fogjuk jobban „érteni”, ha a természet „megverselt” darabját – mondjuk Kemenesalját vagy a Tiszát – felkeresve kívánjuk ellenőrizni a vers igazságát. (Úgy például, hogy vajon tényleg szőkék-e a bikkfák Kisasszondon.) Aranyánál egészen más modális hangolással ring „tisztára mosdva” a Tabán tükörképe a Duna vizében, mint amikor a folyó József Attilánál „mosta a város minden szennyését”. Sőt, Reményik Sándor *Nem urad és királyod* című verses replikája (1935) sem lett igazabb – s kivált nem jobb – vers attól, hogy „Istenkísértő örült akarát” gyanánt érti félre a *Semmiért* Egészen drámai vallomását.

6 Az *Eingang* Schlaffer idézte részlete: hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum / und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein. / Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß / und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.

7 Heinz SCHLAFFER, *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, Reclam, Stuttgart, 2015, 146. (1. kiad. Hanser, München, 2012.)

A funkciók fentebbi összekapcsolásában mégis az az újszerű, hogy összetartozásukat – a (rímes, metrikus) hangzástól a (beszéd)ritmusa és a repetíció át a „test nélküli szó testi jelenlétéig”⁸ – mindkét szerző ama tényezők felől igyekszik megvilágítani, amelyek már a költészet első, klasszikus meghatározásait is a testet elérő érzékleti hatásokban, a nem-szemantikai anyagszerűség (szomatikus impulzusainak) mozzanataiban alapozták meg. A műzsa ihlette (dal)költők, kik „nem szakértelem alapján, hanem istentől eltelve”⁹ (az enthusiasmos állapotában) szólnak, már az *Ión*-ban is csak akkor alkottak „szép dalokat”, ha „ráléptek a harmónia meg a ritmus ösvényére”.¹⁰ Persze a harmónia és a ritmus érzékelése a rendezettség mozzanatának minden rokonsága ellenére sem azonos módon megy végbe, noha mindkettőben a nem-szemantikai tapasztalat bizonyul konstitutívna. A harmóniának az az absztrakt hegeli elgondolása, amelyet *A logika tudománya* a különbségek ideiglenesen összeilleszkedő (átmeneti) egységében alapozott meg,¹¹ többféleképpen applikálható ugyan, de a költészet

számára a belső érzékelésnek elsősorban ama vetületében lehet jelentésszerű, amely a zenei tapasztalat arányos, kiegyensúlyozott összehangzására emlékeztet. A harmonikus „összeilleszkedés” hangzó materialitása Goethe szerint annak ellenére sem közvetlen testi-fizikai hatásként ér el bennünket, hogy tökéletessége (vagy annak hiánya) érzékszervi közvetítéssel lesz tapasztalattá. Emlékei szerint egy Bach-orgonamű hallgatása váltotta ki benne „a kedélynek azt a külső elengedettséggel nélküli nyugalalmát”, amelyet a következőképpen fogalmazott meg magának:

[m]intha önmagával lett volna elfoglalva az örök harmónia, szinte úgy, ahogyan az Isten kebelében történhetett röviddel a világ teremtése előtt – írja 1827. június 21-én Zelternek. – Így keltek rezdülések az én bensőmben is s ez olyan volt, mintha sem fülem, a legkevésbé szemem, sőt egyéb más érzékem sem volna, és szükségem sem lenne rájuk.¹²

A harmónia belső, szenzoriális testi érintettségként megfigyelt goethe-i tapasztalata a rendezett arányosság anyagtalán összehangjának hatásérzetét nem véletlenül fordítja a fül – s más érzékszervek – nélküli hallás „materializáló” metonímiájába. Mivel az emberi benső nem hallhatja az orgonajáték keltette harmóniát, az áttételes közvetítés szervét megnevezni képtelen hasonlítás metonímiája csupán a belső érzékelés materiális valóságát rögzít-

önmagában. Az egyes hang egy rendszer alaphangja, de éppúgy újra egyes tag minden más alaphang rendszerében. A harmóniák kizáró zenei rokonságok, amelyeknek minőségi sajátossága azonban ismét a pusztán mennyiségi haladás külsőlegességévé oldódik fel.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *A logika tudománya*, I. rész, ford. Szemere Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 327.

¹² *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832. Vierter Theil, die Jahre 1825 bis 1827*, kiad. Frdrich Wilhelm Riemer, Duncker & Humblot, Berlin, 1834, 337–338.

⁸ *Uo.*, 71.

⁹ PLATÓN, *Ión* 533e (*Ión. Menexenosz*, ford. KÖVENDI Dénes – RITÓÓK Zsigmond, Atlantis, Budapest, 2005, 18.)

¹⁰ *Uo.*, 534a. Ritoók Zsigmondtól eltérően Schleiermacher a következőképpen fordította ezt a szöveghelyet: „...ha harmónia és ritmus tölti el őket” („wenn sie der Harmonie und des Rhythmos erfüllt sind”. Platon, *Sämtliche Werke Griechisch und Deutsch*, I. k., Insel, Frankfurt und Leipzig, 1991, 37., 39. Eredetiben: „ἐμψῶσιν εἰς τὴν ἀρμονίαν καὶ εἰς τὸν ρυθμὸν” (*Uo.*, 36.) Ennek az értelmezésbeli eltérésnek azért lehet jelentősége, mert nyelvtanilag Ritoóknál költői döntés, azaz egyéni cselekvés, míg Schleiermacher-nál nem saját erő előállította állapot a szép dalok költésének a feltétele. Utóbb Simon Attila úgy foglalt állást, hogy „ez a belépés a harmóniába és ritmusba »fölfogható abba az áramlásba való belépésként is, amelyben a mágnes ereje hat» (Flashar). A legvalószínűbbnek azonban, nyelvi alapon is, Max Pohlenz értelmezési javaslat látszik: a kép a valamilyen közlekedési eszközre (kocsira vagy hajóra) történő »be-« vagy »felszállásból» származik, a ritmus és a harmónia itt a fellépőt magával vivő jármű szerepét töltene be. (Max Pohlenz: *Aus Platos Werkezeit. Philologische Untersuchungen*.) Lásd SIMON Attila, *Platón és az enthusiasmos médiapolitikája*. Ókor 2016/3., 20.

¹¹ Ezt a kémiából ismert vegyrokonságot (*Wahlverwandschaft*) Hegel a következőképpen jellemzi a zenében: „Az egyes hangnak is csak egy másikkal vagy mások sorával való viszonyban és kapcsolatban van meg az értelme; a harmónia vagy disharmónia kapcsolatok ilyen körében alkotja a hang minőségi természetét, amely egyszersmind mennyiségi viszonyokon alapszik; ezek kitevők sorát alkotják s viszonyai ama két specifikus viszonynak, amely az összekapcsolt hangok mindegyike

heti (szó szerint: „so bewege sich's in meinem Innern”).¹³ A „belső testi rezdülések” ugyanis olyan zónában bizonyulnak az (egyéb-ként absztrakt összhangként *elgondolt/elképzelt*) harmónia jelzéseinek, amelynek az észleleteit – Hermann Schmitz értelmezésében – „nem az öt érzékszerv [...] és nem is a test perceptív sémája” (pl. a testről [*Körper*] alkotott képünk) szolgáltatja.¹⁴ Ez utóbbiak külső közvetítésű testtapasztalatával szemben az, ahol saját testként [*Leib*] érzékeli önmagát az ember, egyfajta oszthatatlan és felület nélküli kiterjedés, amelynek a „predimenzionális” érzékleti terében¹⁵ a harmóniaérzet egyfajta perceptív hasonlóságként „lokalizálható”.

A költészetnek a kompozíció és a vers hangvalósága szempontjából e nélkülözhetetlen – s a zenével sokban közös¹⁶ – alkotóele-mével szemben a ritmus és a repetíció esztétikai tapasztalatához még akkor is eltérő utak vezetnek, ha mindkettő részesül is a harmóniahatások előállításában. A ritmus ismétlődő impulzusai ugyanis nem ugyanúgy és nem ugyanott érik el a testi érzékelés terét. Nem csak azért, mert a ritmushatás a maga materialitásában intenzívebben érinti meg a külső érzékelés szerveit, mint a harmóniaérzet anyagtalansága a belső érzékelést. Mert bár a harmonikusság is mindig *valamin* – látványban, képben, dolgok, terek, hangok összhangjában – „testesül meg”, a harmóniaérzet nincs ráutalva a megtapasztalás „érintkező” materialitására. A külső érzékszerveket viszont – még a látást is – közvetlenül kell elérnie a ritmus impulzusainak. Joggal szögezi le tehát Heinz Schlaffer, hogy

¹³ Uo.

¹⁴ Hermann SCHMITZ, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Aisthesis, Bielefeld – Basel 2009, 16.

¹⁵ Lásd Uo.

¹⁶ Vö. Robert von HALLBERG, *Lyric Powers*, Chicago UP, Chicago, 2009, 143–185.

a ritmust önmagában nem lehet észlelni/érezkelni. Olyan anyagra van szüksége, amelyen tárgyiasulhat. (...) Ritmus csak akkor érzékelhető, ha a hangsúlyok/nyomatékok szorosan követik egymást (...) A pulzusban, lélegzetben, lépésben maga a test [is] rendelkezik egyfajta óraművel. A metrikusan szervezett vers nyelve egy öntudatlan testritmusnak felel meg.¹⁷

Ez az értelmezés egyébként sokban megfelel Goethe ama megfigyelésének, hogy a zene voltaképpen a velünk született ritmus(érzéke)t ébreszti fel:

Amint a zene megteszi annak első erőteljes lépését, hogy kifelé is hasson, hatalmas erővel kelti életre a velünk született ritmust, a lépést és táncot, éneket és ujjongást.¹⁸

A ritmus anyagszerűségét vagy mediális megtapasztalhatóságát hangsúlyozó felfogások egy másik része éppenséggel nem a test adottságaiban látja a ritmushatások működésének feltételeit. Közülük a legnevezetesebb Nietzsche esztétikájának az a Wagnerrel szemben megfogalmazott tétele, amely szerint a ritmus recepciójában a külső és a belső közti megfelelés helyett a(z akár kényszerítő jellegű) *fiziológiai* hatáseffektusoknak van elsőbbsége:

A Wagner zenéjével szembeni ellenvetéseim fiziológiai ellenvetések (...) nem lélegzem többé könnyen, amikor ez a zene hat rám; haragos lesz rá a lábam és fellázad ellene (...) a lábam a zenétől először is azt várja, hogy ragadjon magával, ami[nek az eredménye] a jó járásban, lépésben,

¹⁷ SCHLAFFER, I. m., 71.

¹⁸ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, 338.

táncban van ott. De nem tiltakozik-e a gyomrom is? A szívem? A vérkeringésem?¹⁹

A zene tehát azzal, hogy magával ragad, éppenséggel kívülről kölcsönzi azokat az impulzusokat, amelyek a test kinetikus válaszain keresztül eszközlik ki a mozgás harmonikusságát (jó járásként, szép táncként). E Goethehez képest egyszerűbb képlet szerint a zene közvetlenül igazítja hozzá a mozgást a ritmus „akaratahoz”. A ritmus hasonlóan materiális szuggesztióját hangsúlyozza később a testi kommunikációként értett zenében Schmitz fenomenológiája is.

A testi kommunikáció létrejöttére nézve a mozgásszuggesztióknak van a legnagyobb jelentősége. (...) a hallott ritmus is ilyen jellegű például, és majdnem az egész zene sem hangok sorrendjében rejlik, hanem a hangok (*Töne*) médiumában végbemenő mozgásszuggesztiók játékában.²⁰

Bármily nehezen határolja is el azután Culler a ritmus meghatározó lírai szerepét más műnemektől,²¹ a ritmus és a rím (materialitása) Schlaffernél éppúgy konstitutív marad a lírai műnem számára, mint a költészetnek az a tulajdonsága, hogy a (nyelvbe való visszatérés okán mindig is hangoztatható) szavak jelentéseinek immaterialitása – a ritmustól a rímen át a metrikáig, a repetíciótól

a strófaképzésen át a szavak hangtestéig és hangulati valójáig – elválaszthatatlanul szövődik össze nem-szemantikai tényezők sokaságával. Éspedig úgy, hogy minden más műfajhoz képest erőteljesebben, mondhatni: műnemképző funkcióval építik be a szöveg(i közlés) materiális, érületi-hangoltságbeli és érzékszervi tapasztalatát a jelentésképződésbe.²² A nem-szemantikai, illetve szűkebben vett materiális elemeknek ez a kivételes részesedése a jelentésképzésben közvetve visszamutat a líra lényegi eredetpontjának műnemképző potenciáljára is, amennyiben igaz, hogy a mágikus (rituális) funkció már a műnem történeti születésének pillanatában is materiális hatásformákhoz volt kötve.

A zene és a költészet közti analógia – emlékeztet 1991-ben Jauß – nemcsak azon nyugszik, hogy mindkettő az időbeli lefolyás dimenziójában valósul meg, hanem a ritmusból való közös eredetükön is. (...) Elsőül, ahogy a zenében, úgy a költészetben sem a leképezés van adva, hanem a ritmizálás (*Rhythmisierung*), amivel az esztétikai magatartás szocializáló funkciója kezdődik. A későbbi fejlődésből kérdésünk szempontjából a hallás és a meghallottság primátusa a fontos: az, hogy az irodalom minden általunk ismert kultúrában verses költéssel kezdődik, nem pedig prózával, s hogy bizonyos szövegek az írás feltalálása után is csak akkor léptek érvénybe, ha (amint ez okiratok esetén még ma is szokás) el/mondták őket.²³

19 Friedrich NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner* = Uő., *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe)*, 6. k., DTV, München, 1999, 418.

20 Hermann SCHMITZ, *Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik*, Aisthesis, Bielefeld, 2008³, 13.

21 „A lírának a ritmus olyan szomatikus minőséget ad, melyet a regények és más terjedelmes formák nélkülöznek.” Jonathan CULLER, *I. m.*, 138. Ez a különbség azonban végső soron valamelyest mégis viszonylagos marad. Culler Blake *The Tyger*-jét értelmezve hangsúlyozza, hogy itt „olyan megközelítéseket vesz figyelembe a ritmus és ismétlődés esetén, melyek kiemelik a ritmus központi szerepét a líra szerkezetében és a lírapasztalattal, bár ezek, elszórtabb formában, a költészet más fajaiban is működnek”. Uo., 140.

22 A megnyilatkozásszerkezeti különbségekre épülő, formális műnemi szisztematizációra törekvő líraelméletekben ez az összefüggés szemlátomást jelenleg is háttérbe szorít a költészet – közvetlen performativitáshoz kapcsolt – fikcionalitása mögött. A lírát így ott ez a „kategorálisan” műnemspecifikus tulajdonsága különbözteti meg például a narratívum „közvetettségben” és „histoire”-struktúrában megalapozott „prototípusától”. Vö. Klaus W. HEMPFER, *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Franz Steiner, Stuttgart, 2014, 68–70.

23 Hans Robert JAUß, *Wege des Verstehens*, Fink, München, 1994, 386.

Külön fejezetet érdemelne itt azután a ritmus és harmónia platóni ismérveinek egymáshoz való viszonya, hiszen kettejük között nemcsak metonimikus érintkezési, hanem szinekdochikus tartalmazottsági kapcsolat is fennáll. Mert az bizonyosan nem véletlen – ugyanakkor mégis ritkaságszámba megy a hazai költészetértés poétikai hagyományában –, hogy Nemes Nagy Ágnes egy azzal nagyon is rokon *fiziológiai* alaptörvényt tart a(z) egyáltalán való) líraiság és a vers (létesítő?) hordozójának, amelyet Schmitz fenomenológiájában a saját emberi organizmus belső dinamikájaként tapasztal meg minden testi érzékelés:

Ha a különféle versek dinamikai ívét nézem – olvassuk *A vers mértánában* –, már-már hajlok rá, hogy a világon csak *egyetlen lírai vers* van, és ez az érzelmi intenzitás és az elernyedés, az erős és a gyenge, a gyors és a lassú, valamint a közöttük lévő teljes *hangtartomány*, illetve *mozgási energia* adja ki a *vers mindenkori vázát*, s az egyes versek nem(csak) tárgyak, szándékuk, stílusuk szerint különböznek, hanem főként abban, hogy az *intenzitás és az oldottság* milyen sorrendben, mennyiségben, elosztásban található bennük.²⁴

A saját testiség (*Leiblichkeit*) mibenléte, illetve állandó és meghatározó tapasztalata kapcsán Schmitz ugyanis azt hangsúlyozza, hogy, s ebben volna a testérzet ábécéje:

[a] testi hogylét legfontosabb dimenziója a szűké és a tágasé. A *szűkülés és tágulás* közti elsődleges viszony abban áll, hogy antagonisztikus módon konkurálnak, miközben éppenséggel egymást sarkallva állnak ellen a másiknak.

24 NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek*, Magvető, Budapest, 1982, 169–170. [Kiemelés: K. Sz. E.]

Ebben a viszonyban a szűkülést *feszültségnek*, a tágulást pedig *elernyedő áramlásnak* nevezem (a „geschwellt”, és nem a „geschwollen” értelmében). Mindkettő dominálhat; de mindkét tendencia képes arra, hogy egyensúlyban tartsák egymást. Ez történik a belégzéskor, ami testileg egyszerre szűkít és tágít, de ez áll fenn az izmok erő kifejtésekor is, például a húzás, emelés és a birkózás esetében.²⁵

Ebben az értelemben Nemes Nagy Ágnesnél alighanem egyetlen magyar értekező sem jutott közelebb a vers testi tapasztalatként való értelmezéséhez és lényegi leírásához.²⁶ Ennek a primer irodalmi jelentőségű tapasztalatnak azonban különös módon alig van nyoma a virágzó hazai irodalomtudományi feminizmus szakmai termésében.

Az olvasott hangzás partitúrája, a lírai szöveg – a papíron és tipográfiában való otthonossága ellenére – máig rá van utalva a hangzó jelenlétre. Talán nem túlzás itt azt megkockáztatni, hogy éppen az érzékleti materialításoknak a jelentésképződésben való nagyfokú részesedése – nem pedig a rimes strófák és a szubjektív bensőség – az, ami az irodalom egyedülálló műfajává teszi a költészetet. A költészetben – mondja erről George egyik verse kapcsán Gadamer – a köznap szövege.

25 SCHMITZ, *Leib und Gefühl*, 45. [Kiemelés: K. Sz. E.]

26 Nemes Nagy azon kevesek egyike, aki kitartóan a vers testisége és a lírai befogadás szomatikus testi-érzékleti tapasztalatának összetartozása tájkán kereste a költészet lényegi mibenlétét: „A vonzónak és a már-már félelmetesen váratlanul az érzése együtt, ez a boldogító szorongás: ez a vers feszültsége. Ahol a feszültség, bármilyen eszköz által, megnő, ott a vers sűrűsödési pontja van, a verthatásban döntő. Az aztán mindegy, hogy a példaként felhozott elvont-konkrét átcsapás századunk egyik divata lett. Ha a vers feszültségét, ezt a hirtelen megnövekvő, vagy ellankadó vers-energiát – a dinamika kategóriájában, vagy nem bánom: attól függetlenül – körül tudnánk keríteni, a vers testén, mozdulataiban tetten tudnánk érni, azzal nagyot lépnénk a vers lényeges összetevői felé.” NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek*, I. m., 171–172.

annyira bele van feszítve a ritmus, az időmérték és hangkészlet közti viszonyokba, hogy hirtelen mondóbbá válik, visszanyeri mondásának eredeti erejét. (...) a szó mondóbbá válik, és a mondott lényegibben van „jelen”, mint valaha.²⁷

Ez a kitüntetett hely azonban éppen hogy nem kikülöníti a lírát a többi műnem közül, hanem pontosan a hozzájuk tartozásán keresztül viszi színre az irodalom esztétikai hatásának befogadás-szerkezetét. Mert mindenekelőtt a jelentésképzés érzékleti történései azok, amelyek élő tapasztalattá tehetik mű és befogadás kapcsolatának azt a konstitutív sajátosságát, hogy a művel való találkozás sohasem valamely jelentéstovábbító „esztétikai tárgy” szemrevételezése, majd pedig üzenetének ezt követő „átvétele”, hanem belekerülés egy előre eltervezhetetlen történetbe.

Nem úgy vagyunk a jelentéssel – mondja erről egy szakmai beszélgetésben Gadamer –, hogy jelentésátvitelről beszélhetnénk. Egy műalkotás jelentését nem lehet továbbítani. Egy műalkotásnak *jelen* kell lennie. Ön helyettesíthet jelentéshordozókat. Egy levél tartalmát továbbmondhatja telefonon, parafrázálhat egy újsághírt. Költeményt nem tud parafrázálni. Nem tudja helyettesíteni! De megtanulhatja kívülről, hogy *jelen* legyen és ismét mindig újra *jelen* legyen. Az esztétikai tárgy fogalma számomra egyébként teljesen alkalmatlannak látszik. Ha egy mű elér bennünket, akkor semmi nincs már ott egy olyan velünk szemközti tárgyból, amelyet áttekintünk és egy bizonyos jelen-tés-intencióra nézve átlátjuk. Fordítva van: a mű történet. Lökést ad nekünk, megbillent, miközben saját világot állít fel, amelybe mintegy be is vonódunk.²⁸

27 GADAMER, *Von der Wahrheit des Wortes* = Uő., *Gesammelte Werke*, 8. k., J. C. B. Mohr, Tübingen, 1993, 54.

28 Hans-Georg Gadamer *im Gespräch*, kiad. Carsten DUTT, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 19952, 57–58.

Az érzéki jelenlét szintaktikai előállítás

A lírai mű dikciójának és a szavak hangtestének akusztikus materialitásában, illetve, másfelől, a ritmus, repetíció, rím és metrika érzékleti hatásaiban nem is igazán az a különös, hogy az olvasott hangzás és a szöveg atmoszférikus jelenlét-szignáljai ugyanolyan intenzitással érhetik el az (őket csupán közvetve észlelő) olvasótapasztalatot, mint a panaszos vagy ujjongó – ám úgyszintén közvetített – hegedűhang. E hatások irodalomspecifikus, poetológiai leírásában jelenleg meglehetősek még a hiányaink. Mégis mérvadó lehet az arra irányuló vizsgálódás, hogy, egyfelől, vannak-e olyan számottevő változások a materiális effektusok jelentésképződési részesedésében, amelyeknek költészettörténeti relevanciája van. Az erre irányuló átfogó kutatások híján tárgyunk szempontjából elegendő itt azokra a hatástörténeti vizsgálódásokra emlékeztetni, amelyek az 1900 körüli korszakküszöb jelentőségének és következményeinek különféle irányú feltárására vállalkoztak. Gyakran anélkül egyébként, hogy okvetlenül a líra esztétikai tapasztalatának összetevői – vagy azok egymáshoz való viszonya – állott volna a középpontjukban. Másfelől, mivel a szövegpartitúra kondicionálta (az abban „szunnyadó”) látvány mindig csak a költői kép hangtestén, illetve a hangoztat(ha)ó dikció melosán keresztül evokálható,²⁹ a látványvilág sohasem steril és atmosféramentes képi struktúráként képződik meg a befogadásban. Mivel a szöveg mindig csak a – némán is – hangoztató olvasásban válik művé/műalkotássá,³⁰ kitüntetett jelentősége van annak, hogy

29 A lírában kitüntetett formában érvényes Gadamernek az a megfigyelése, mely szerint „[a]z irodalmi szövegek olyan szövegek, amelyek hangzását az olvasáskor hallanunk kell, még ha talán csak belső hallással is... [...] Az irodalmi szövegnél minden egyes szó önmegmutatkozása hangzóságában kapja meg jelentőségét, a beszéd hangzásdallamának pedig éppenséggel még arra nézve is jelentősége van, amit a szavak kimondanak.” Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció* = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSO Béla, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 33–34.

30 Ezért van az, amit nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy „a szöveg nem egy adott tárgy, hanem annak a folyamatnak egy szakasza, amelyben a megértés-rejtés történik.” Uo., 28. [A fordítást módosítottam. K. Sz. E.]

a melosz és az opszisz effektusai miként érik el az érzékelést. Az opszisz és a melosz olyan műnemi artikulációs formái (egyszer-smind médiumai is) a költeménynek, amelyeket a maguk többszörös kölcsönösségében nem külön-külön tapasztal meg a befogadás. Összekapcsolt ellentétességük voltaképpen a líra befogadásának azt a kettős adottságát viszi színre, hogy a vers maga is hangzó és látható materialitásként hív elő látványt és hangzást.³¹

Ezek a hatások azonban nemcsak a látást és a hallást érik el, hanem (rajtuk keresztül) azt a szomatikus teret is, ahol az olvasás kettősen artikulált/hangolt tapasztalata egyfajta materializálhatatlan érzetként válik a belső érzékelés valóságává. Így tekintve

az érzelmek nem emberek vagy állatok lelkiállapotaiként vannak adva, hanem a fenomenális (nem pedig a fizikai) időjárás vagy klíma módjára meghatározatlan tágassággal szétáramló, esetleg itt vagy ott megsűrűsödött atmoszférák gyanánt, mint olyan atmoszférák, amelyek hatalmukba kerítenek valakit, miközben testileg érezhetően – nem pedig testetlen, lelki módon – törnek rá és veszik uralmuk alá, s amelyek saját megfogottság/érintettség (*Ergriffenheit*) nélkül is érzékelhetők.³²

A költői szövegek poétikai értelmezése nehezen bocsátkozhat azután annak kérdésébe, hogy „értelmezi-e” a belső érzékelés az ilyen materiális effektusokat, különösen, hogy közülük némelyeket a természeti zajok tapasztalatából ismerünk, másokat pedig kulturális kódoltságuk szerint azonosítunk. Schmitz mindenesetre azt állítja, hogy „[e]gy kiáltás például rendkívül kifejezésteli lehet s ezáltal megrendítően hathat anélkül, hogy értenénk ezt a kifejezést.”³³

A lírai mű befogadásának testtapasztalati összetevői kapcsán ráadásul nem könnyű felderíteni azt sem, milyen módon és milyen konfigurációk szerint kísérik, konstituálják vagy mennek elébe ezek az érzékleti történések azon immateriális struktúrák artikulálódásának, amelyek – hiszen „jelentésének felmérhetlensége”³⁴ és a szépség (instrumentalizációs) „uralhatatlansága”³⁵ ellenére végső soron minden mű *mondani akar* valamit – szemantikai oldalról vesznek részt abban a poétikai ösztörténésben, amely végül a maga komplex képződményi jellegében „stabilizálja” a műalkotást. Nagyjából azon a képzeletbeli „helyen”, amelyet a szövegpártitúra és az olvasás köztes-dialogikus tereként gondolhatunk el. Lehetséges-e tehát pusztán érzéki adatokból származtatni azt az átfogó hangoltságot, amelyet a tudat – legalábbis a korai Nietzsche értelmében – nem képes kontrollálni? És vajon „tanúskodnak-e” irodalmi szövegek olyan diszpozicionáltságokról is (s konstituálnak-e ilyeneket), amelyek úgyszólván tartalom nélkül már magát az érzékelést is „hangolják” – s ennyiben csupán az érzetektől lehet „visszakövetkeztetni” rájuk?

A legfőbb dilemmák azonban mégis annak átfogóbb szemügyre vételéből adódhatnak, vajon milyen jelentősége lehet itt a megértést (a hermeneutika szerint is) mindig megelőző hangoltság – mint a világhoz való legelső alapviszony – *nyelvi hozzáférhetőségének*, azaz: az érzékelést mindig is „hangoló” hangulati (és nem „érzelmi”) diszpozíciók feltárhatóságának, illetve a test közvetítette nem-szemantikai jelzések csatlakoztatott értelmezhetőségének. Különösen, ha méltányoljuk annak heideggeri maximáját, hogy mivel az érzékek a maguk „materialitásában” sohasem nyers, önmagukban érvényes adatokat észlelnek, az állítólagos „materiális” észlelés – ha nem tud is róla – mindig csak akkor válik valóra,

31 A líra ilyen irányú „feltérképezéséhez” lásd: CULLER, *I. m.*, 252–258.

32 SCHMITZ, *Leib und Gefühl*, 176.

33 *Uo.*, 177.

34 DUTT, *Hans-Georg Gadamer im Gespräch*, 58.

35 Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrmap, Frankfurt a. M., 19844, 98.

ha a közlési potenciálja túljut a pusztá fiziológiai aiszthésizis küszöbén. A hallás, Heidegger sokat idézett kijelentése szerint, azért nem kizárólag saját érzékszervének az ügye, mert

nemcsak a füllel függ össze, hanem egyidejűleg az embernek az ahhoz való odatartozásával is, amire a lénye(ge) hangolva van. Az ember mindig arra marad rá-hangolva (*ge-stimmt*), ami felől a lénye van meghatározva (*be-stimmt*).³⁶

Az utóbbi évtizedek médiumarcheológiai kutatásai szerint az esztétikai tapasztalat történeti alakulása szempontjából azért van különös jelentősége (a korábban a szimbolizmushoz kötött) 1900-as korszakküszöbnek, mert az irodalom az idealista esztétikák rendszerében ekkorra veszítette el a többi művészeti ághoz képest ki-tüntetett episztémé-töréneti helyét. Eladdig

a plasztikát, a festészetet, a zenét, az architektúrát egyértelműen az anyaguk, a kő, a hangzás, a szín, az építőanyag definiálta; de univerzális *művészetként* az irodalomnak szabadságában állt, hogy a *képzelőerő* univerzális médiumában működjék. 1900 körül pontosan ez a különleges státusz múlik el egy általános materiális megfelelés javára. Az irodalom szó-készítők szóművészete lesz.³⁷

Lényegében itt veszi kezdetét az a folyamat, amely a poétikai jelentésképzésben is érvényre juttatja az elgondolást, hogy a költészetnek nem a fantázia anyagtanul képei vagy a kedély/érzéslet hangulata, hanem a szavak – a maguk nyelvi (hangzó és *tipográfiai*) *materialitásában* – képezik az elsődleges vagy valóságos médi-

umát. Ebből nemcsak a képzelőerőnek az a fajta extrém – és alig folytatott – felfüggesztése következett, amellyel Schwitters híres kísérlete, az *An Anna Blume* (1919) hajtotta végre ember, *név és írás* materiális azonosítását. Sokkal inkább a szó hangtestének és – felületi plaszticitású – rejtjel-voltának³⁸ felértékelése, illetve a versgrammatika olyan átrendeződése, amely elsősorban a vallomás-líra *éncentrikus* beszédének igei állítmányok uralta predikatív szerkezetét érintette.

A századfordulótól fogva a versnyelv olyan, az epideiktikus beszéd kiszolgálására alkalmas szintakszist fejleszt ki, amely – a maga gyakran kihagyásos vagy többértelmű grammatikájával – a *chiffre*-szerűen³⁹ fellépő szavak⁴⁰ hangtestét nagyfokú szemantikai és hangulati koncentrálttsággal *állítja a közlés szolgálatába*.

38 Benn értelmezésében a szó itt olyan taktilis jellegű érzékelésmódnak a tárgya, amelynek élesen elkülönült ingerészlelése „a szóra érzékeny, különösképpen a főnévre, kevésbé a melléknévre, az igei alakzatra pedig alig. A rejtjelre (*Chiffre*) érzékeny, annak nyomtatott képére, a fekete betűre, egyedül arra.” Gottfried BENN, *Probleme der Lyrik = Uő., Essays und Reden. In der Fassung der Erstdrucke*, Fischer, Frankfurt a. M., 1997, 519.

39 „Rejtjeles értelműnek” vagy „rejtjelezettnek” a lírai modernség poétikájában elsősorban olyan – olykor a feloldhatatlanság – sűrített értelmű és különleges elhelyezkedésű szavak/szintagmák számítanak, amelyek „jelentésüket attól a funkciótól kapják, amelyet az asszociációknak és jeleknek a költő maga meghatározta, sokértelmű rendszerében betöltenek.” Hans-Hugo STEINHOFF, *Chiffre = Metzler Literaturlexikon*, kiad. Günther és Irmgard SCHWEIKLE, Metzler, Stuttgart, 19902, 79. A titkosíráshoz kötődő kifejezés itt nem valamiféle rejtvény helyes kódok vagy jelkulcsok szerinti „megfejtését” jelenti, a *chiffre* nem valami valahol elrejtettnek a megtalálását segíti elő. Sokkal inkább a szöveg olyan nyelvi-retorikai alakzataira utal, amelyek nélkülöz- zik ugyan a közvetlen képi artikulációt, de meghatározzák és mederben tartják annak a figuratív potenciálnak a kibontakozását, amely mindig a kompozíció konkrét alakulása során töltődik föl jelentéssel („Welle der Nacht” [Benn], „Schwarze Milch der Frühe” [Celan]), „örök éjben / kivilágított nappalok” [József Attila]). Az így keletkezett komplex jelentések azonban mindig csak az adott költeménynek sajátjai, még egyazon szerző esetében sem „vihetők át” más szövegekre, alkotásokra, figuratív potenciáljukat maga a konkrét kompozícióbeli alakulás tölti fel jelentéssel. Az, hogy a „Fadensonnen” jelentéspotenciálja nem ismétlődik meg Celan más verseiben, jól mutathatja, miért nem válik a *chiffre* sohasem motívummá.

40 A szavak – írja erről Benn kapcsán Lőrincz Csongor – „[r]ejtjelek (*chiffre*) gyanánt vannak adva, tehát nem csupán az érzéki (képi-akusztikus) önreprezentáció módján; ilyen értelemben felületszerű jelleggel bírnak, ami az asszociatív relációk korrelátuma, és ezek az asszociatív relációk intenzívebbé válnak az igéktől megfosztott szintakszisban...” LŐRINCZ Csongor, *Költői képek testamentumai*, Ráció, Budapest, 2014, 163.

36 Martin HEIDEGGER, *Der Satz vom Grund*, Neske, Pfullingen, 19927, 91.

37 Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, Fink, München, 19953, 314.

A költemény – hangsúlyozta már az ötvenes években Hugo Friedrich – mindinkább „eltávolodik a mondattól mint hagyományos módon alany, tárgy, igei állítmány és viszonysszavak stb. tagolta képződménytől.”⁴¹ A beszédnek ez az újfajta epideiktikus módusza azt is jelenti, hogy az azt hordozó grammatika sokkal mélyebben alakítja a lírai szövegek hatásszerkezetét, mint a képzelőerő materiális megbénításának kísérletei.⁴² (Megjegyzendő itt, hogy a századfordulás/századeleji költészetnek – Mallarmétól Apollinaire-en át Valéryig, Georgétól Rilkéig – már az első olyan tárgyasítógó vagy személytelenítő példái is módosulásokat hoztak a versnyelvben, amelyek még nem törekedtek a grammatika fellazítására vagy viszonylagosítására.) A szó megnövekedett szerepét grammatikailag is izolálva hangsúlyozó mondatnak Trakl-nál vagy Benn-nél már nemcsak a struktúrája és grammatikai-szemantikai hangsúlyai, hanem a szintaktikai lejtése, dikciója is megváltozik. A Kittler idézte – Mallarmé Degas-nak adott válaszából Hofmannsthal *Poesie und Leben*-jéig (1896) – jól ismert példák helyett érdemes itt közvetlenül olyan szövegrészlettel szemléltetnünk a fentebbi átalakulást, amely egyszerre viszi színre a szó kitüntetett hangzó materialitását, illetve azt az epideiktikus grammatikát, amely erős szemantikai koncentrációval támogatja a hangzó olvasás tapasztalatát. A *De profundis* (1915) nyitóstrófájában a *főnévi minitázat* egyértelmű uralma alatt elválaszthatatlan egységben beszél és – a pergő- és zár- (és zár-rés) hangok (r, t, c) támogatta zöngétlen spiránsok (f, s, sz,) éles hatásaiban – hallható az esőpergésben ázó táj szomorú esti magánya:

41 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1985, 153. (Első kiadás: 1956)

42 Az *An Anna Blume* – Kittler minden líratörténeti nagyotmondása ellenére – azért sem tett szert költészettörténeti jelentőségre, mert beszédsszerkezete teljességgel annak a hagyományos, éncentrikus verbális-predikatív grammatikának a terméke, amelyet már Baudelaire számos nagy versében is felülír a képi korrespondenciák olyan mozgása, amely gyakran csak az evokált tér- és időösszefüggések helyeként engedi „láttatni” a vers arctalanított alanyát.

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist –
Wie traurig dieser Abend.

A szónak azt a Mallarménál és Hofmannsthalnál kezdődő, majd Rilken, a kései Valéryn át Bennig fokozatosan kiteljesedő s végül Celannál tetőző felértékelődését azonban nem szabad egyetlen hagyományvonal kitüntetett érvényesüléseként felfognunk. Az, hogy „a poézisnak a szavak képezik az anyagát”,⁴³ már a magyar lírai modernség nyitányán sem ugyanazt jelentette Babitsnak, Adynak vagy Kosztolányinak. A „miniatűr oltár” (Babits: *Szonettek*) és az ópium, melyből „pogány titkok” szívhatók (Ady: *Egy csúf rontás*), egyenként is másféle materialitás megtestesítője, mint Kosztolányi vigasztaló „sötét betű”-ié (*Lámpafény*). E fordulat hatásának sokféleségében és más poétikai folyamatok alakulásával – például az avantgarde montázs radikális jelentéstelenítő technikáival – összhangban lehet azonban megérteni azt az egész huszadik századi lírára nézve konstitutív fejleményt, hogy az utóromantikus vallomáslíra perszonális diszkurzusának – már 1871-ben megelőlegezett⁴⁴ – kimerülése nyomán a költői szó felértékelődése szükségszerűen járt együtt a grammatikai kötöttségek fellazulásával (egészen az agrammatikalitásig) és a létesítő epideixis⁴⁵ materiális potenciáljának felszabadulásával.

43 „...melyek elrendezésük, hangzásuk és tartalmuk révén, miközben a láthatóra való emlékezést és a hallhatóra való emlékezést összekötik a mozgás elemével, egy pontosan körülírható, mesésen nyilvánvaló és mulékony lélekállapotot idéznek elő, amelyet hangulatnak nevezünk.” Hugo von Hofmannsthal, *Poesie und Leben* = Uő., *Gesammelte Werke*, 1. k., Fischer. Frankfurt a. M., 1950, 305–306.

44 A szubjektív művész kritikájáról lásd Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* = Uő., *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe)*, 1. k., 42–48.

45 A személytől elválasztott beszédnek itt nem a reprezentációs és fikcionális beszédaktus-jellege, hanem a szó, a mondas „rituális” létesítő mozzanata uralkodik. Lásd Culler, *I. m.*, Uő.

„A szó maga a valóság, melyet jelképez, magának a valóságnak veleje, kútfeje és kezdete. Milyen csodálatos is a bibliának ez a szózata: »Kezdetben vala az ige.«” – írja Kosztolányi 1933-ban.⁴⁶ Gottfried Benn 1951-es esszéje a szó centrális fölcserélhetetlenségét hangsúlyozza a költészetben:

Színek és hangzások vannak a természetben. Szavak nincsenek. (...) A szó a szellem phallusa, központi gyökerezésű. S e közben nemzeti gyökerezésű. A képek, szobrok, szonáták, szimfóniák nemzetköziek – a költemények sohasem. A verset úgy definiálhatnánk, mint ami (le)fordíthatatlan. A tudat belenő a szavakba, a tudat transzcendál a szavakba.⁴⁷

Mivel a tudat bizonyos irányban össze van kötve a betűkkel, a betűsorok akusztikus és emocionális rezonanciát keltenek a tudatban. „Az *oublier* ezért sohasem *Vergessen*. Vagy a *nevermore* [...] sem *nimmermehr*.”⁴⁸ A köznapi folyóbeszéddel és szövegösszefüggésekkel ellentétben, írja később Nemes Nagy Ágnes,

úgy ülnek a szavak az irodalmi szöveg sajátos textúrájában, mint a bogok, a csomópontok; feltűnő részeként az alapszövetnek. Az alapszövet pedig a szövegösszefüggés, amely itt korántsem csak nyelvtani összefüggés, esetleg egyáltalán nem az, hanem szótényezők és nem-szótényezők elválhatatlan együttese. (...) Nem veszíti el önmagát a szó; jelentését, jelentéseit a versbe is magával viszi és hozzájárul velük az új jelentés, a versjelentés felépítéséhez. (...) A szónak erőtere van.⁴⁹

46 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, összegyűjtötte Réz Pál, Osiris, Budapest, 1999, 207.

47 BENN, *Essays und Reden*, 518.

48 Uo.

49 NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek*, 172–174.

Ehhez a folyamathoz némileg ellentmondásosan kapcsolódik a magyar szecesszió és szimbolizmus közvetlen öröksége és bontakozó tárgyias tudatlírása is. Az érintkezések első, halvány jelzései még bizonyosan nem a költői szó olyan felértékelődésének az esetei, amelyeket a klasszikus modern vers poétikai alkatának változásai kísérnének. Azok a szórványos példák, amelyek ilyen érintkezésre utalnak, Kosztolányinál inkább szecessziós dallamok tartozékai⁵⁰ vagy hiányos mondatok benyomásokat rögzítő termékei.⁵¹ De a szó viszonylagos izolációja⁵² Babitsnál is olyan eljárások függvénye, amelyeket a beszéd személytelen indexei ellenére is vallomásos versgrammatika állít elő. Az alanyhoz kötött igeiség akció-aspektusának uralma miatt még az e szempontból releváns Babits-versek többsége is egy magányos tudat vallomásos beszédének⁵³ hatását kelti. És ez még olyan ígéretes esetekben is hasonlóan alakul, amikor az Ady-vers folyamodik az egyszerű állítmány izolációs megoldásához:

Vörös szárnyú, nagy vizi szekér
Tör elő a Vizen.
Vörös szárnya repesve csapdos.
Megállott. Vár. Pihen.

Vörös szekér a tengeren

A szó viszonylagos önállósításának kísérletei túlnyomórészt még Kassáknál is alanyi „vallomáspoétikával” társulnak, hiába próbál a szó a világ elé lépni: a grammatikát nem alakítja át. A ’20-as évek

50 „az ébredő nesz álmos, elhaló” (*Téli alkony*)

51 „Egy folt az éjbe, szürkülő, fehér. / Egy ember. Egy hóban rekedt szekér.” (*A szegény kisgyermek panasza*)

52 „Ül meghajolva. Méla. Halovány.” (*Hegeso sírja*); „hecc, lárma, locspocs, szennyhab” (*Emléksorok egy régi pécsi uszodára*)

53 „...Szók, keserű / őstengerekből ülededett / szók, rég kiszáradt tengerek alja, ti / felejtett könnyek alja, ti gondolat / kegyetlen izgatói...” (*Recitativ*)

József Attilájánál pedig inkább a képi stabilizálhatatlanság retorizált grammatikájába illeszkednek. A lexikai és szintaktikai többértelműséget felszabadító nominális beszéd mondatellenessége és „túlnyomórészt megmutató s e megmutatásban szinte sztenografikus”⁵⁴ jellege az 1960-as évekig átfogóan nem szerzett érvényt magának a magyar költészetben. Weöres Sándor (sajátságosan ambivalens) közbejöttével tulajdonképpen csak Pilinszky-nél és Nemes Nagy Ágnes-nél hagyott hátra emlékezetes nyomokat – egészen addig, amíg Tandori és Oravecz Lirájában azután egyszerre két, egymástól eltérő poétikai modellt nem teremtett.

Grammatikai táj és modális személytelenítés

Nemes Nagy Ágnes költészetének alakulását le lehet írni úgy, mint a vallomáslírától az úgynevezett „személytelen tárgyiasság” vagy „tárgyas hermetizmus” felé megtett út egy lehetséges változatát. Ám egyfelől korai vallomáslírájának a nyelve már kezdetben sem kelti annak illúzióját, hogy – akár magánbeszédként is – az én belvilágának közvetlen kivallását „szorgalmazná”. Másfelől már a negyvenes években feltűnnek szövegeiben a versmondatnak azok az elliptikus, nominális változatai,⁵⁵ amelyek – az epideiktikus elem erősödésével – pályája későbbi szakaszain a legerőteljesebb poétikai effektusok kiváltói lesznek.⁵⁶ Ez a nem „továbbító”, hanem inkább megmutatva evokáló beszédmód nem uralja ugyan – vagy csak igen ritkán – a verseket, de sajátos módon mindig a nyelvileg legintenzívebb és a legemlékezetesebb akusztikus impulzusokat hagyja hátra a befogadásban. Pontosan figyelte meg

54 FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 155.

55 „Éjjel nyakamra fonjalak? / Virág, valóság, gyöngyalak?” (*Hasonlat*, 1946)

56 „Éghajlatok. Feltételek. / Között. Kő. Tanknyomok.” (*Között*, 1967); „Fönt egy madár, egy ismeretlen / madár az égen – összevont / szemöldök, arctalan - / mögötte most a fény lelappad, / hulló szemhéj, vakablak” (*Fenyő*, 1960), „A kék. A zöld. A folyam-ág.” (*A látvány*, 1969)

Schein Gábor, hogy a költői pálya alakulásában nem annyira a technikai változások, mint inkább bizonyos – már eleve meglévő – nyelvpoétikai elemek növekvő szerepe látszik meghatározónak:

Az 1950 után írott versekben (...) a dikció is elliptikusabbá válik, a stílus pedig döntően nominálissá, és így az eddigi-eknél nagyobb teher nehezedik a mondatok megőrzött magjára, a predikatív szerkezetre. (...) Mindez – a kompozíció egyneműségének megőrzésével – olyan feszültséget indukál a szövegekben, amelyet e költészet korábbi eszközeivel nem lehetett elérni.⁵⁷

A *Négy kockának* (1973) a grammatika retorikáját is hatásosan kiaknázó 4. része példaszerűen hívja elő azt a feszültséget, amely a predikatív mondat szerkezet szorításában megsűrűsödő nominális jelentésképződés belső elágazásaiból táplálkozik:

A negyedik ablak-kocka ég,
kifeszített ég, ráncatlanul.
A földi légkör ritka némasága,
amint nem írja, sűrű tábla,
fogyhatatlan felhőbeszédeit,
egy-két vonal csak, jel-törmelékek,
megkísérelt értelmezések,
foszlány, képző, ígéret.

Nemes Nagy írásmódjának kialakulására köztudottan olyan klasszikusok voltak a legerősebb hatással, akik a századelőn egy-egy mintaérvényű formáját alkották meg a közlés személyességét korlátozó és a dolgokat nem reprezentáló, hanem a hangzó képisé-

57 SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 33.

materiális erejével létesítő tárgyiasságnak. A „középső” Rilke első sorban azokkal a *Dinggedicht*ekkel,⁵⁸ amelyekben úgy „ünnepel a testszerűség”,⁵⁹ hogy a vers hangteste még a hatyú járását is képes a teljes természet univerzumának érzéki tapasztalatába illeszteni. S itt éppúgy nem valamely görög váza vagy egy kurtizán izolált „megverseléséről” van szó, mint az *Írisz* utáni Babitsnak azokban az alkotásaiban sem, amelyek a dimenzionált térkezelés és a plasztikus látványlétesítés szenzualizmusával⁶⁰ hatottak Nemes Nagy Ágnesre. Bármennyire anyagszerű is azonban a századelőn a „lassan siető”⁶¹ *Esti kérdés* ritmusának hangteste vagy Rilkénél a „a szép, mély, dallamos »und« állandó [...] harangoz[ása] a szöveg mögött”,⁶² mindkét líramodell – s a továbbiakban Nemes Nagy legjobb verseire nézve ennek lesz jelentősége – olyan szintakszisra épül, amely a kép hangját a hasonlító mellé- vagy hozzárendelés szerkezeteire bízta.

A hasonlatok uralma alá rendelt összefűző, koherenciát biztosító, de szükségszerűen igei-predikativ szintakszis – a testszerűség szenzualizmusa és a tárgyi plasztikusság minden különbsége ellenére – rokonnak bizonyul Rilkénél és Babitsnál. Ezek a mondattani jellemzők ugyanis értelemszerűen olyan szövegalkotó elvekhez kötődnek, amelyek nem teszik lehetővé – vagy csak igen ritka esetben – a grammatikalitás határainak áttörését s vele a szintaktikai többértelműség felszabadítását. Nem véletlen tehát, hogy a következő nemzedékből – Rilke hasonlító szintaxisának teljes elismerése mellett – Benn éppen az eminens líraiság akadályát látja a ha-

sonlatokban: „[E]gy MINT (*WIE*) mindig az elbeszélőinek, a feuilletonisztikusnak a betörése a lírába, a nyelvi feszültség csökkenése, az alkotó transzformáció gyöngesége.”⁶³ És valóban, mivel a hangzó mondatlejtés, az ismétlődések, a kolonok rendje és a *rímek* ritmusa a befogadásban akusztikusan is eléri a testet,⁶⁴ ez a találkozás egészen másként megy végbe a megsértett grammatikai rend vagy a szóizolációs mondatellipszisek esetében, mint a végigvitt (mondat)hasonlatok szintaktikai kényszere alatt. A befogadás az egyik esetben a ritmikus pillanatszerű, effektusjellegű valóságát és staccato-szerű materialitását,⁶⁵ a másikban inkább a szerkezet dallamívszerű lejtésének – emelkedő vagy ereszkedő – „kiterjedését” érzékeli.⁶⁶

A különös azonban az, hogy Nemes Nagy Ágnes legnagyobb verseiben nem Rilke és Babits poétikai közelsége érződik, hanem – a versgrammatika kötöttebb kezelésétől eltekintve – annak a Benn-nek a versalkotó eljárásai, akivel egyébként Nemes Nagy mind a vers korlátozott materializálhatósága,⁶⁷ mind pedig az emberi jelenlét vagy humán perspektíva nélküli) natúra poétikai megteremtésében rokonnak mondható.⁶⁸ A Nemes Nagy-versek –

63 BENN, *Essays und Reden* 513.

64 „Az akusztikai tényező – írja erről Nemes Nagy Ágnes –, természetesen az olvasott akusztikai tényező is, érzéketes, érzékeinkkel felfogható, a többi pedig mind átvitt értelemben érzéketes. Az egyik kívülről hat, a többi belülről.” NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek* 164.

65 „Gémes kút, malom alja, *fokos*, / *sivatag*, *lárma*, durva kezek” (ADY Endre: *A Tízsza-parton*); „Verfeinerte Rinden, Blöße. / Rauschnah und todverfärbt / das Fremde, das Steile, die Größe” (Benn: *Valse triste* [1936]). Benn ritka elődeinek egyike e tekintetben is minden bizonnyal Nietzsche lehetett: „...ganz nur Spiel, / Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.” (*Sils-Maria*, 1887)

66 „és fölvilágolt mély értelme ennek / a régi, nagy titoknak, hogy a mennynek / tünderei hajnalba hazamennek / fényes kórútjain a végtelennek.” (KOSZTOLÁNYI Dezső: *Hajnali részegség*)

67 „Jelenleg mégis azt kell mondanunk, hogy a napnyugati költeményt még mindig egy formagondolat tartja össze és szavak alakítják, nem pedig bőföggés vagy köhögés.” BENN, *Essays und Reden*, 509.; „Nem tudjuk a verset létrehozni emocionális-tartalmi vezetettség nélkül és a befogadóban emocionális-tartalmi hatás nélkül, mert a vers nyelvben, tartalomhordozó közegben testesül meg. Pusztán nem-szótényezőkből nem írhatunk verset...” NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek*, 184.

68 *Welle der Nacht, Ein Wort* (mk. 1943); *Ekhnáton az égből* (1967), *Négy kocka* (1973).

58 Itt a *Neue Gedichte* (1907) olyan klasszikusaira kell emlékeztetnünk, mint a *Der Schwan*, a *Blaue Hortensie*, a *Der Panther* vagy az *Archaischer Torso Apollos*.

59 NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek*, 209.

60 *Esti kérdés*, *Fekete ország*, *Az örök folyosó*, *Mint különös hirmondó*. A Babits-vers éppen ezáltal, a „nem-helyettesítő”, a távollévőre nem emlékeztető, azt nem reprezentáló *saját tér* létesítésében tér el nagyon legnagyobb mestere, Arany János (epiko) lírai világától.

61 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, Kairosz, Budapest, 1999, 45.

62 NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek*, 222.

a kihagyásos grammatikai megoldások ellenére – nem veszélyeztetik a szintakszis szemantikai épségét, összetartottságát. Olyan példái nincsenek a szintaxis viszonylagosításának, amelyek éppen a mondatrészek stabilizálhatatlan kapcsolatainak mozgásában alapoznák meg a vers többértelmű olvashatóságát. Benn *Immer schweigender* (1930) című költeményében viszont sem azt nem tudjuk bizonyossággal megállapítani, a kínok vagy a mondhatatlan idők egyike rombolta le vagy törte össze a szöveg megszólítottját,⁶⁹ sem pedig azt, hogy e megsemmisült Te-t hogyan kísérhetik olyan kiáltások és dalok, amelyek a vízen hallhatók.⁷⁰ De azt sem lehet eldönteni, hogy a rémület zúgása átjárta terek, vagy e terek a trópusi fák romjaival, a tengermélyi erdőkkel összekapcsolva, esetleg bennük megtestesülve sodorják ide a kiáltások és dalok hangját. Sőt, ennek a meghatározhatatlan, rögzíthetetlen, de nagyon is intenzíven evokált szintaktikai tájnak a „látványa” azt sem zárja ki, hogy a borzalom zajai átjárta terek fák romjaivá és tengermélyi erdökké változtassák az abszolút itt(lét) helyét.⁷¹ A záró strófában pedig az *alles* – a maga kétértékű, egyszerre vissza- és előre is vonatkozatható – szintaktikai elhelyezkedése következtében visszafelé vágyat, napot és éjszakát is ősrégiként foglal bele a teljességbe, a kettőspontot követő egységben viszont az álmok és aggodalmak összességként esik áldozatul az elhibázott/(el)tévedő gondolatnak.⁷²

69 „...da sind die Tränen deine, / da bist du dir entblößt, / da ist der Gott, der eine, / der alle **Qualen** löst. // Aus unnenbaren **Zeiten** / **eine** hat dich zerstört”

70 „Rufe, Lieder begleiten / dich, am Wasser gehört”

71 „Trümmer tropischer Bäume, / Wälder vom Grunde des Meer, / grauendurchrauschte Räume / treiben sie her.”

A vers teljes második strófájának két magyar utánköltése így hangzik: „Nevük-nincsen időkből / egyikük végzett veled, / visszhangzanak az öblök: / kiáltás, dal innen ered, / őserdő, korhadék rég, / vizalatti vadon, / félelemátzúgta térség / sodorja vakon.” (Márton László); illetve: „Mondhatatlan korokból / egy téged összetört. / Kiált. Kisért a dal, szól / a tengerpart mögött. / Romját trópusi fáknak, / tengermély erdejét / terek szörnysugással / hordják feléd.” (Hajnal Gábor)

72 „**Uralt** war dein Verlangen, / **uralt** Sonne und Nacht, / **alles**: Träume und Bängen / in die **Irre** gedacht...”

A többértelmű szintaktikai kapcsolatok és a hiányos predikatív szerkezetek⁷³ kombinációja ráadásul már a vers nyitányán olyan különös paradoxonnal viszi színre az *Immer schweigender* megszólítottját, amely úgy állítja „végső fénybe” az evokált Másikat, hogy annak könnyei csak akkor lehetnek a sajátjai, ha ugyanez a fény nem világítja meg a sápadt (és/vagy: sápadtságra bámuló/meredő) arcot:

Du in die letzten Reiche,
du in das letzte Licht,
ist es kein Licht ins bleiche
starrende Angesicht,
da sind die Tränen deine,
da bist du dir entblößt (...) ⁷⁴

Ezt a fajta – érzékekben utánképezhetetlen – retorikai látványt olyan szintakszis létesíti, amely még József Attilánál⁷⁵ és Szabó Lőrincnél⁷⁶ is csak igen ritkán fordul elő, így a Nemes Nagy-versekben sincs különösebb nyoma. Ahogy a legnagyobbak egyikében, az *Ekhnáton az égben* címűben sem. A két versben az eltérő, de egyaránt struktúráképző dinamikát mégis olyan statikus – a változathatatlanlanságig fokozott – véglegesülés függeszti fel, amelyet az epideiktikus beszéd nominális karaktere, illetve a kihagyásos mondat szerkezetek rokonítanak egymással. Részben még olyan

73 Amelyek itt például csak részben s csak a záróstrófában egészülnek majd ki: „du in Fernen gestuft”.

74 Próza fordításban: „Te a végső birodalmakba / te az utolsó fénybe / (ha) ez nem a sápadt[ságra] / bámuló (rá/meredő) arcba vetülő fény / (akkor) ott tied a könnyek, / (akkor) ott lemeztelendté magadnak”. Márton László tökéletesen hangolt fordítása tartalmilag viszont egészen mást mond: „Te: a végső hazákba, / s a végső fénybe: te, / a fény talán a sárga, / merev arc vetülete, / ha tied a könnyek, / ha magadról a mag levált...” *Gottfried Benn versei*, vál. HAJNAL Gábor, ford. BATHORI Csaba et al., Európa, Budapest, 1991, 89–90.

75 *Majd*, illetve változata, a *[Kiknek adtam a boldogot...]* (1937), de hasonló grammatikai eldönthetlenségek alakítják a *„Költőnk és Kora”* (1937) második strófáját is.

76 *Lidérc* (1925).

más Benn-versekkel is, mint a *Welle der Nacht* (1943), de különösen mint az *Ein Wort* (1941). Mindvégig azzal a különbséggel azonban, hogy míg a Benn-vers nem rögzíthető történetek mentén *távolítja* végleges messzeségbe a Te alanyi „maradványait”, az *Ekhnáton az égből* – miközben úgyszólván önmaga fölé emelve kettőzi meg a vers retorikai látványát⁷⁷ – a hajnal pillanatától fogva plasztikus természeti hűséggel követi a delelőre hágó nap útját:

Ott alagút a fák alatt.
Sötét füvek, kavics:
keskenyvágányú sínpár, virradatban.
Ott már a nap, jön gőzölögve,
oldalt hasít be a ködökbe,
jön-jön a néma robogás,
fölszikrázik a fű-alatti fém,
szikrázik a reggel,
míg egy bokor-fal váratlan szökik fel,
mert végetér a sín a fű alatt.
És aztán néhány talpfa csak,
mint néhány zökkenő lépés előre –
a tisztáson megáll a nap.

Abban önmagában még semmi különös nincsen, hogy az eltérő módon beálló statikusság mindkét esetben természeti szintérhez rögzíti a nyilvánvalóbb és rejtettebb létköltészeti elemeket. A természetvizió az *Esti kérdéstől* a *Mint különös hírmondón* és a *Hajnali részségen* át egészen a *Téli éjszakáig* vagy a „*Költőnk és Korá*”-ig elválaszthatatlan része a magyar modernség legemlékezetesebb létértelmező kísérleteinek. A részvétlen és közömbös természet

⁷⁷ „ahogy kinőnek és ledőlnek / ezek a felhős, hosszú törzsek, / egy másik erdő jár a fák közt, / s egy másik lombot hömpölyögtet.”

végtelen fölénye ebben a költészettörténeti korszakban egészen más nyomatékkal lép be a humán világtapasztalatba, mint a romantikus tájköltészet harmóniája vagy a bukolikus szimbiózist kertek és sétányok menedékére korlátozó melankólia századfordulós bensősége. A modern létköltészetnek mindaz a drámája, amely Babbitól Szabó Lőrincig ad tovább autentikus mintákat az utómodernségnek, annak megtapasztalhatatlanságából és eldönthetetlenességéből fakad, hogy az elmúlás törvényeinek alávetett emberi lét vajon végbe vivője (*Mint különös hírmondó*), hordozottja (*Hajnali részség*) vagy saját sorsú megnyilvánítója-e (*Kész a leltár, Eszmélet*) „a természet rejtett tervének”.⁷⁸ Mely tervnek az a különös paradoxona, hogy szándékoltként soha tetten nem érhető módon „vezérli” a – pusztá természettörvényekkel megmagyarázhatatlan – keletkezést és elmúlást. Az ambivalencia itt az emberi léthelyzetnek abból a kettősségből adódik, hogy a természet uralma alá helyezett ember egyfelől ugyan „mindig csupán tagja a természeti célok láncolatának”,⁷⁹ ám, másfelől – mint aki „önmagában vett célként létezik”⁸⁰ – a maga legfőbb céljait (a boldogságésszmét például) éppen nem a natúrából (= ösztöniségből vagy animalitásból) származtatja. Az ész és az értelem *természeti* adományával felruházva így – miként azt nálunk főként József Attila kései versei tanúsítják⁸¹ – szembe is kerülhet saját eredetével: élettére, mely már régtől nem a rousseau-i menedék, ennyiben mindig feszültségben is áll a természet autoritásával.

Az mindenesetre igaz, hogy a líra natúra elleni fordulatának felismeréseit⁸² annak tapasztalata terelte részint ismét vissza – és

⁷⁸ Immanuel KANT, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, = Uő., *Werke in zehn Bänden Bd. 9*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, 45.

⁷⁹ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Ictus, Budapest, 1996, 373.

⁸⁰ Immanuel KANT, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* = Uő., *Werke in zehn Bänden*, 6. k., 59.

⁸¹ *Kései sirató*, Óda, A bűn, Tudod, hogy nincs bocsánat, [Talán eltűnök hirtelen...]

⁸² A romantikus természet varázstalanítása nyomán „[a] költészet a természethez fordulás bukását maga tette saját pozíciójává [...] A modernség esztétikája annak

a romantikus örökséghez képest nagyon nagy hangsúlyváltással – a természet univerzumához, hogy az autonómiájában kiteljesedett nietzschei emberideált a natúra Baudelaire-féle elidegenítése ellenére sem volt egyszerű a maga új történeti végességében a természet fölérendeltjeként igazolni. Éspedig nem elsősorban a teremtésbeli panteisztikus összetartozás whitmani emlékezetének (*Leaves of Grass*, 1855) – nálunk majd Kassáknál érzékelhető – felerősödése miatt.⁸³ Nem panteista nézetben ugyanis az egykori isteni képmás most a maga evilági kiteljesedtségében sokkal inkább azért került a vélnél is közelebb teremtésbeli társaihoz, mert metafizikai háttérének elvesztésével kényszerűen ugyanaz a természeti törvény teljesedik be rajta, mint azokon. A *Mint különös hírmondó* kapcsán különös élességgel érzékeli Nemes Nagy Ágnes ezt a tragikus ambivalenciát:

A halandók külön-külön halála után is tovább élő, tovább tenyésző természet képe, ez az archetipikus élmény, a fehér-tigris-tél és az új tavasz illatos dzsungle, ugyancsak kényes kétértelműséggel foglalja magába a vigaszt és a végső frusztrációt.⁸⁴

merész kísérletével veszi kezdetét, hogy a romantikus természethez fordulást a természettel való szembefordulásban fordítsa a visszájára.” Hans Robert JAUSS, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1989, 124.
83 „I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars, / And the pismire is equally perfect, and a grain of sand, and the egg of the wren, / And the tree-toad is a chef-d'oeuvre for the highest, / And the running blackberry would adorn the parlors of heaven, / And the narrowest hinge in my hand puts to scorn all machinery, / And the cow crunching with depress'd head surpasses any statue, / And a mouse is miracle enough to stagger sextillions of infidels.” (Walt Whitman: *Song of Myself* 31 [1857]) Füst Milán fordításában: „Hiszem, hogy a csillagok művénel egyetlen fűszál sem kevesebb, / S csakugy tökéletes a hangya, meg a homokszem, s az ökörszem tojása nem kevésbé, / S a varagyban a magasság remekművének dicsérete szól, / S a mennyek teremt vadszederinda disziti fel, / S legkisebb ízem, ujjam porca gépeket gúnyol, / S a kérőző tehén lehorgasztott fejével túltesz minden szobrokon, / S a kis egér is akkora csoda, meg kéne hogy rendítsen millió pogányt.”

84 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, 146.

Annyiban itt akár *kétségbeesést* is mondhatnánk, hogy a természetnek ezzel a tapasztalatával való találkozás itt nem egyéb, mint egy örök fölénynek „az egyik örök leképezése”,⁸⁵ bizonyára nem függetlenül attól a modernség korszakküszöbén bekövetkezett változástól, amely „a megszokott anyatermészet iránti bizalomnak a természet fenyegető, sőt halálos hatalmának tapasztalatába való átcsapását”⁸⁶ jelentette.

A modern magyar költészettörténet egyik figyelemre méltó fejleménye, hogy a természet így felértékelődött létköltészeti tapasztalatának kibontakozása nem az új természetmágia irányában ment végbe,⁸⁷ hanem Szabó Lőrinc *Szamártövísén* vagy a *Halott nép* című költeménye révén olyan utakra tért, amelyeknek – poétikai és szemléleti innováció tekintetében – Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton az égben* című verse képezi a legfontosabb kereszteződési pontját. Ha a magasrendű létköltészet azért mindig természetvízió is egyben,⁸⁸ mert a humán létezés örök fölényben lévő ellenlábasa önmagaként sohasem képes megmutatkozni, az esztétikai tapasztalatban pedig nem már mindig is valamilyenként nyilatkozik meg. A természet különösen a költészetben nem az, ami magától fogva magánvaló. A természet azért is mindig humán konstrukció, mert a mindenkori észlelés horizontstruktúrája csak az emberre vonatkoztatva teszi hozzáférhetővé. Azt is mondhatnánk, ennyiben sohasem a természet naturalizálja az embert, hanem humán rátekintésben a natúra tárgyiságai, színei, hangjai és dimenziói rendeződnek olyan mediális környezetté, amely az ember számára „berendezett”, s egy neki menedékül szolgáló anyatermészet alakját ölthette. A klasszikus tájköltészetre nézve éppen az ilyen antropologizáció bizonyul konstitutívna. Az érületi kondíciók

85 *Uo.*, 143.

86 Hans Robert JAUSS, *I. m.*, 124.

87 Oskar Loerke, Wilhelm Lehmann, Günter Eich.

88 „Természet-látomás” és „emberiség-látomás” elválatlan összetartozásáról lásd NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, 143–144.

„kivetült” atmoszférikus tere találkozik ilyenkor és fogadja magába azokat a tájelemeket, amelyek e feltételek mellett egy cél nélküli természeti célszerűség antropomorf képzeit kelthetik. Ezek pedig olyan harmóniába képesek vonni az esztétikai tapasztalatot, hogy – amint azt Petőfi *A Tisza* című klasszikusában is történik – még a vad természet erői sem bizonyulnak halálos fenyegetésnek. Az „el akarta nyelni a világot” konstatívuma ugyanis olyan mérhetetlen és absztrakt messzeségben bizonyul a folyó szándékának, hogy a maga elliptikus valószerűtlenségében szinte nem is vonatkoztatható az idilli ittlétként evokált Tisza-parti vacsora érzékleti közelségére. Az ilyen tájversnek tehát akkor sem fenyegető a természettapasztalata, ha váratlanul a harmonikussal ellentétes történésbe torkollik a zárata.

Az atmoszféra – mint szubjektum nélküli érzet

Nemes Nagy Ágnes: *Ekhnáton az égben*

Ott minden épp olyan. A bánya.
Talpig hasadt hegyoldal. Eszközök.
Amint tapintja a mészkőfalat:
bizonytalan a pirkadat.
Mintha belülről hajnalodna,
a sziklák vékony oldalán,
s oly áttetsző a kő, a vas,
mint egy végső kudarc után.

Ott az erdő.
Darabokban jár a köd.
Ötujjasan, mint elhagyott kezek,
vagy fölnyúlnak függőlegesre,

már-már uszályos mozdulat,
s jelentésükig el nem érve
halványan folynak a földre,
ahogy vonulnak –
ahogy kinőnek és ledőlnek
ezek a felhős, hosszú törzsek,
egy másik erdő jár a fák közt,
s egy másik lombot hömpölyögtet.

Ott alagút a fák alatt.
Sötét füvek, kavics:
keskenyvágányú sínpár, virradatban.

Ott már a nap, jön gőzölögve,
oldalt hasít be a ködökbe,
jön-jön a néma robogás,
fölszikrázik a fű-alatti fém,
szikrázik a reggel,
míg egy bokor-fal váratlan szökik fel,
mert végetér a sín a fű alatt.
És aztán néhány talpfa csak,
mint néhány zökkenő lépés előre –
a tisztáson megáll a nap.

Ott délelőtt. Ott nagy növények.
Ott nem mozdul a nagy kamilla-rét,
közötte néhány vasdarab,
fölötte lépes sűrűség,
fehér-küllős növény-napokkal
hullámtalan Tejút és semmi szél.
Mindig. Örökre. Dél.

Az *Ekhnáton az égben* a megújított természetlíra ama kisebb számú darabjainak egyike, amelyek – miként Trakl *Melancholie des Abends* vagy *Leise* c. versei – epidektikus értelemben nem nélkülözik ugyan az emberi jelenlét nyomait, de embert közvetlenül még grammatikai vallomástevőként sem léptetnek színre. Amivel eleve nem szimulálja embernek és természetnek még azt az utóromantikus szimbiózisát sem, amely George költészetében⁸⁹ – de nálunk még a kései Tóth Árpádnál is⁹⁰ – versszervező elvként működhetett. A vers nemcsak abban különös „sűrűsödési pontja” az újabb magyar líratörténetnek, hogy dikciójában Csokonaitól⁹¹ Babits, ⁹² Erdélyin⁹³ és Kosztolányin⁹⁴ át egészen József Attiláig⁹⁵ nyomokban annak jellegzetes regiszterei és ritmusképletei is feltűnnek. Abban is, sőt, sokkal inkább abban, hogy a hangolt esztétikai materialitás olyan intenzitásával lép be a természetvízióhoz kötött létértelmező költemények sorába, amelyre nemigen akad példa az *Esti kérdés* és a *Hajnali részegség* végpontjai között. Míg ugyanis az egyiknél a tökéletes szépség a szubjektivitás formális struktúrájában válik egy tárgytól elválasztott rátekintés (kontemplatív és obszervatív) tapasztalatává, a másikban pedig a beszédet is magával ragadó részesülés, úgyszólván a természeti látványba való humán beletartozás affírmációja a meghatározó, Nemes Nagynál valami egészen más történik. Úgy is mondhatnánk, a versben poétikailag egy új, a fenti két mintában nem tartalmazott, harmadik lehetőség valósul meg.

Mert ne feledjük, a modern magyar létköltészet két fenti klaszszikusában az a szembeötlő hasonlóság, hogy a bennük evokált természeti környezetnek mindig van és marad is valamiféle díszlet

jellege, amely úgyszólván a beszéd időbeliségén keresztül épül a versszubjektum köré. Ennyiben mindkettő a föld és a csillagok közti térbe illesztett, ott felhangzó beszéd – alanyi vagy (ön)megszólító – toposzát írja tovább. Ebbe a térbe még a *Mint különös hírmondó* hasonlított beszélője is úgy van belehelyezve, hogy égi és földi hovatartozásának egyenértékű kétirányúsága az egymástól végtelen távolságra levő felületek közti képzeletbeli érintkezés vagy közvetítettség helyeként legyen elgondolható.⁹⁶ A közvetlen vallomásosságtól tartózkodó Babits költészetének egyik mesterien rejtett hatáseleme éppen abban van, hogy a látvány fókuszpontjába így odakerült én beszéde másodlagos úton tehet szert nyomatékossabb érvényre. Olyanra, amilyenrel egy, pusztán e világok parányi részeként beszélő alany vallomása aligha volna felruházzható. S noha bonyolultabban és dinamikusabban, ám lényegében hasonlóan van szituálva a „*Költőnk és Kora*” alanya is, ahol a köztes térben felhangzó beszéd gondolatai a külső tartalmazottság benti tükörképévé változnak, miközben a grammatikai többértelműség azt is lehetővé teszi, hogy a gondolatok a semmiségbe tartó csillagzatokkal ellentett irányban mozogjanak.⁹⁷ Ennyiben a „*Költőnk és Kora*” már bizonyosan nem a föld és a csillagok közti beszédhelyzet hagyományos képletét fogalmazza újra.

Az *Ekhnáton az égben* természetvíziója azonban sem tájközel-ségi, sem galaktikus értelemben nem válik kulisszaszerűvé. A természet itt úgyszólván előttünk keletkezve történik meg mindenfajta aposztrofikus gesztus vagy tájfestő versnyelvi fogások nélkül. A negyvensoros költemény mindössze négyszer fordul hasonlító

89 *Der herr der insel* (1895), [*Komm in den totgesagten park und schau...*] (1897)

90 *Áprilisi capriccio, Kecskerágó* (mk. 1927)

91 „Mintha belülről hajnalodna, / a sziklák vékony oldalán”

92 „halványan folynak a földre, / ahogy vonulnak”

93 „ahogy kinőnek és ledőlnek / ezek a felhős, hosszú törzsek”

94 „Amint tapintja a mészkőfalat: / bizonytalan a pirkadat”

95 „jön-jön a néma robogás / fölszikkázik a fű-alatti fém, / szikkázik a reggel”

96 A lent és a fent közti egyenlő távolság eredendő szituatív hitelesítője a hírmondó beszédének: „...ha este / kigyúltak a város lámpái alatta, nem látta őket / sem nagyobbak, sem közelebbnek a csillagoknál”

97 „Én a széken, az a földön / és a Föld a nap alatt, / a naprendszer meg a börtön / csillagzatokkal halad – / mindenség a semmiségbe, / mint fordítva, bennem épp / a gondolat.”

műveletekhez, ennyiben igen erősen korlátozza a teljes szintaktikai tér szerkezeti kiterjedésének lehetőségeit. A közvetlen lírai térből feltűnően hiányzó humán jelenlét szintén korlátozza annak esélyeit, hogy a szöveg akár csak érzelmi vagy kedélyállapotbeli értelemben is színre vihesse, kivált tematizálhassa ember és természet viszonyát. Nagyjából pontosan rögzíti Hernádi Mária poétikai olvasata, hogy itt „[t]eljesen eltűnik a költői reflexió, nyelvtani értelemben eltűnik maga a lírai szubjektum is – a reflexió helyére a tárgyakat fénybe állító rámutatás, a deixis költői gesztusa kerül”.⁹⁸ Mindezeknek is köszönhetően a vers azonban elsősorban azzal jut el a modern természetlira újralétesítésének küszöbéhez, hogy a csillagok és a föld közé helyezett beszélő kiiktatásával meglehetősen drámaivá teszi a fenti és a lenti világ találkozását. Babitstól József Attiláig, de Pilinszkyig is az tompította a véges földi lét és a mennybolt végtelensége közti feszültséget, hogy ketjük antropomorf (elgondolású) érintkezésének a végességbe kényszerült, de isteni képmásként elgondolt, égi és földi részesülésű ember lehetett a színtere.⁹⁹ Az *Ekhnáton az égben* olyan módon készíti elő a vers sorsdöntő eseményét, hogy ebben a humán jelenlét nélküli térben legelőször is poétikailag teszi lehetővé a fent és a lent *nem-antropomorf* találkozását.

Ennek a találkozásnak abban van a költészettörténeti különlegessége, hogy poétikailag olyan következetesen hangolt materializáción keresztül megy végbe, amelyek lényegében maguk válnak a vers történéseinek végrehajtóivá. És itt nemcsak az evokált-tematizált anyagszerűségekről van szó (bánya, hegyoldal, mészkőfal, szikla, kő, vas, erdő, köd, föld, fa, lomb, fű, kavics, sínpár, gőz, fém, szikra, bokor, talpfa, növények, kamilla-rét, vasdarab, lépes sűrűség),

hanem a versnek azokról a képi, ritmikai és akusztikus elemeiről is, amelyek nem egyebet hajtanak végre majd, mint a természeti körforgás időtlen mozgásának végleges (érzéketi) felfüggesztését. Mindezek közül – e nem kimerítő „verselemzés” keretei között – elegendő a látványkeletkezés különösen dinamikus ritmusváltásait, illetve azokat a metrikai hatáselemeket kiemelni, amelyek materiálisan hajtják végre azt a történést, amelyről a szöveg beszél.

Az *Ekhnáton az égben* úgy viszi végbe, amit mond, hogy benne a tér és az idő ritmikai mozgásának alakulása testi-érzéketi hatásokon keresztül bizonyul elválaszthatatlannak. Jól megfigyelhető, hogy a kezdeti statikus látvány elsősorban ugyan azt megelőzve készíti elő a keletkező mozgás mind átfogóbb folyamatát,¹⁰⁰ de már a statikus nyitóképek is rejtett dinamikát tartalmaznak. A „Talpig *hasadt* hegyoldal” masszív képzetében nemcsak a rá következő sor „tapintja” igéjének taktilis tartalma emlékeztet a hasadás *történe* jellegére, hanem a szöveg első váratlan eseménye is ennek a szunynyadó dinamikának a bármikor lehetséges feléledésére emlékeztet. Ahogyan tehát az „oldalt *hasít* be” szintagmája egészen más körülmények között emlékeztet a tapintható „hasadást” előidéző, korábbi történetre:

Ott már a nap, jön gőzölögve,
oldalt *hasít* be a ködökbe

S ha jobban megfigyeljük, a természeti látvány kezdeti állapotszerűségét mindenütt át- meg átjárja a mozgás valamilyen formája.

100 „[A]z (igei) állítmány hiánya Nemes Nagy Ágnesnél csak erősíti a kijelentést, a meghatározásfunkciót, szerepe az, hogy kiküszöbölje a szubjektív vélekedés nyelvi jeleit. Ezek a kijelentések ugyanakkor magukba sűrítik a ráismerés, a megnevezés élményét. Rendszerint metaforikus leíró részeket indítanak meg, és felszabadítják a hirtelen cselekvések, az igék energiáját.” BARDOS László, *Az átmenetiség alakzatai = Erkölcs és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. LENGYEL Balázs – DOMOKOS Máttyás, Nap, Budapest, 1996, 287–288.

98 HERNÁDI Mária, *A névre szóló és a megnevezhetetlen*, Kortárs 2012/7, 108.

99 „És mondá az Úr Isten: Ímé az ember olyanná lett, mint mi közülünk egy” (*Mózes* I. 3. 22.)

A nehézkedő sziklák oldalán „mintha belülről *hajnalodna*”, a tájra rátelepedő köd „darabokban jár”, a fatörzsek pedig – s még nem tűnt föl a teljes dinamikát f/elszabadító napsugár – a lassú „uszályos” mozdulatokat követően hét sorral később erdőként már egész lombokat „hömpölyögtetnek”.

A felszíkrazó fényben azután váratlanul felgyorsulnak a mozgás eladdig lassúbb, és mindig materiális nehézkedésű formái. Jellemző, hogy nyelvileg itt sem a fény immateriális alakzatai uralkodnak, hanem annak szikrázó és gőzölögő érkezése. A kultúr-táj maradványaira rátaláló napsugarak olyan plasztikus élességgel robognak tovább a szikrázó síneken, mint a *Téli éjszaka* fénye a villogó vágányokon.¹⁰¹ A néma robogás oxymoronja pedig – szinte a távollévő mozdonyok metonimiájának dübörgő erejével – egyszerre szólítja és érinti meg az olvasás testi és szemantikai övezeteit. A verset ugyan nem járja át szabályos időmérték, de az időről-időre – bár nem kiszámíthatóan – visszatérő, emelkedő jambusi verslábak akusztikailag már eleve is a hangsúlyos megállásra, a közelgő hirtelen megszakítás mozzanatára készítik fel a ritmus-szuggesztíók *észlelését*. Bizonyosan nem véletlen, hogy a monoton robogás megszakadását megelőző pillanatban hirtelen megtörik a könnyen futó, akatalektikus sorlezárású jambusok uralma, és – ahogyan a vers teszi is, amit mond – a környezetéhez képest hosszabb, csonka (katalektikus) jambikus sor ritmusa teszi hallhatóvá a talpfákra zökkenő napsugarak „látható” bukdácsolását.¹⁰² A kép észlelését egyszerre alakítja a metrikai törés és a rímhangzásból is kikülönülő 3. sor „kattogva zökkenő” (t, z, kk, p) zajhatása:

101 „A teherkocsik fagyos tetején, / mint kis egérke, surran át a fény, / a téli éjszaka fénye. // A városok fölött / a tél még gőzölög. / De villogó vágányokon, / városba fut a kék fagy / a sárga éjszaka fénye.”

102 E helyen kell megköszönnöm Déri Baláznak, hogy segítségemre volt a – trochaikus sorokat sem nélkülöző – vers metrikai viselkedésének értelmezésében.

Mert végetér a sín a fű alatt.
És aztán néhány talpfá csak,
Mint néhány zökkenő lépés előre –
a tisztáson megáll a nap.

Ilyenkor, ilyen helyeken mutatkozik meg szinte példaérvénnyel, miként kaphat maga a látvány térbelisége is ritmikus karaktert, amely Gadamer értelmezésében sem egyéb, mint

az idő tiszta alakot öltése (...) A ritmus a nyelv közegében azonban az értelmvonalkozashoz fűződő saját feszültségteli viszonyának van alárendelve, ezért legtöbbször nem lehet az ismétlődés pontos formáira korlátozni.¹⁰³

A ritmus – fűzhetnénk itt hozzá – ezért nem azonosítható a mechanikus repetícióval vagy a hibátlan és következetes rímelés (Kosztolányinál például igen gyakori) gépiességével.

Ahol azután az *Ekhnáton az égben* a leglátványosabban hagyja el a megszokott szintaktikai-grammatikai mondatfűzés terepét, az a versnek az epideixiseket sűrítve sorjáztató fináléja. A jelentéskimondás helyét itt a költői nyelvnek egyértelműen az a koncentrált működése foglalja el, amely – egyetlen igei predikátum („nem mozdul a nagy kamilla-rét”) kivételével – már nem a történést mondja el vagy „tematizálja”. A záró sorban a szöveg a hibátlan jambusi lejtés, az optikailag is pontosan artikulált ritmus és a perfekt vokalizáció nyomatékával hozza végül az érzéki jelenlét teljes közelségébe azt a megdermedt befejezést, amelyet az emelkedő jambusok felívelő hangzásától elválaszthatatlanul felfénylő látvány tesz véglegessé: „Mindig. Örökre. Dél.” Ezt a végérvényességet Benn-

103 Hans-Georg GADAMER, *Von der Wahrheit des Wortes, I. m.*, 51.

nél kétségkívül bonyolultabb szerkezeti mozgások állítják elő, amennyiben a történetek paradox ellenirányúsága úgy távolítja végleg a messzeségekbe az *Immer schweigender* megszólítottját („du in Fernen gestuft”), hogy a hiányzó hangok és hívások csendje végül épp a vers érzékleti előterében lesz a legerőteljesebben „hallható”. Az ott fokozatosan (*immer schewigender; immer endender, reiner; gestuft*), emitt pedig váratlan hirtelenséggel bekövetkező végállapot azonban annak ellenére sem kevésbé drámai, hogy a Nemes Nagy-versben a mozgás ember nélküli egyirányúsága nélkülözi azt a megfoghatatlan áramlást, amelynek a közegében az *Immer schweigender* humán bennfoglaltsága kikülönüléssé válik. A véglegesülés Nemes Nagynál azáltal talán még drámaibb töltetet is nyer, hogy a végállapot időtlenítését Benn-hez képest nem szintaktikai („*immer endender*”) fokozással, hanem az új rámutatás igen ritka, nem-szinonim és nem repetitív technikájával éri el. A „mindig” jelentését ugyanis egy azt nemcsak retorikailag, hanem jelentésrétegzettség tekintetében is felülmúlni képes határozóval lépteti a véglegesnél „örökösebb” érvényre. Az *Ekhnáton az égben* a hiányos mondat szerkezetek epideiktikus potenciálját kiaknázva tehát minden kétséget kizáróan rokona az *Immer schweigender* nek. A zárlatban viszont Benn-nek egy másik eljárásához kerül közel, melynek statikáját olyan versek tették igazán nagy teherbírásiúvá, mint a már említett *Ein Wort*:

Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
Ein Flammenwurf, ein Sternenstrich –
Und wieder Dunkel ungeheuer,
Im leeren Raum um Welt und Ich.¹⁰⁴

104 A minden igei formulát nélkülöző versszak még Kurdi Imre értő és színvonalas fordításában is olyan dinamikára tesz szert, amelynek nincs nyoma az eredetiben: „Egy szó – sugárzás, lángra gyúlva / de láng és csillag elmerül – / üres űrben sötét van újra / a világ és az én körül.”

Csak hogy – s ebben van a vers másik mesterfogása – az utolsó strófában nem egyszerűen az örökre delelő Nap ragyogása fénylik föl. Heideggert némileg parafrázálva: a növényzet és a páraréteg ugyan a Nap jóvoltából „látszik”, de csak az ott lebegő lépes sűrűségben megsokszorozódó növény-napok fehér küllözete tudja megmutatni, mi is a sugaras napfény egyáltalán. Csak ez az optomateriális köztesség képes azután olyan földközelségben nappali Tejúttá változtatni a „lépes sűrűséget”, amely a humán látványtapasztalat terében tartja a természet ember nélküli történeteit. A fenti és a lenti natúra egymásra-vetülő – a növényzet és a Tejút referenciálisan lehetetlen – érintkezése, végső találkozása ennyiben talán függvénye is az égi (Ekhnáton) és az emberi tekintet különös, mert két perspektívát is mozgó versbeli „együtműködésének”.¹⁰⁵ Az utolsó sor különleges összefonódású materiális hangolása azonban nemcsak a hirtelen és kényszerű megérkezés pillanatát viszi felejtethetetlenül színre.¹⁰⁶ A sínvégre érkezés képzeleti támogatású, testet is elérő ritmusváltása a költészet egyedülálló teljesítményével tartóztatja fel a természet örök körforgását. Az az esemény

105 Ez a nem könnyen előállítható perspektívaeffektus például teljességgel hiányzik a versnyelvtan és téma tekintetében is feltűnően rokon *Amerikai állomás* (*A Grand Canyonban*) című (1986) versből: „Alkony. Hófolatok. Rézvörös nap / odaát még, s az óriás, rézvörös szakadék, / amint végső, elvegyült rézporukkal / beszórják még a levegőt. De itt homály. / Az elhagyott állomás. Sötét fabódé, / pionír-ház a prérin, novemberi / fagyos fű a keskeny sínek közt (hányszor láttam ezt), / a sínek végén rozsdás vasbakok. / Megszűnt hegyívasút végállomása.”

106 *Opszisz és melosz* különleges együtműködése így egyebek mellett abban mutatkozik meg, hogy ugyanez a versgrammatika a szintén a nagy versek körébe tartozó *Fenyőben* nem tudja megvalósítani az elválasztatlanság hasonló tökélyét: „Főnt egy madár, egy ismeretlen / madár az égen – összevont / szemöldök, arctalan – mögötte most a fény lelappad, / hulló szemhéj, vakablak –”. Míg ugyanis az égi madár tekintetének elsötétülését követő állapotot egy hasonlítva azonosított, látens szintaktikai összekapcsolás érzékelteti („hulló szemhéj [mely olyan, mint a], vakablak”), a dübörgő megállás utáni állapot mozdulatlanságát az *Ekhnáton*...-ban egymástól tökéletesen *elválasztott* epideixisek viszik színre: „Mindig. Örökre. Dél.” A fény felragyogásának állapota az *Ekhnáton*...-ban ezért végérvényesebb, mint hiányának („lelappad”) a *Fenyőben* szintaktikailag is következményes statikussága (naplemente → külső elsötétülés → lecsukódó szemhéjak → a tekintet kiürülése). A külső, metrikai és rímkényszer idevonta „lelappad” találó szóválasztásnak sem mondható képzeleti idegensége maga is bontja *opszisz* és *melosz* összhangját.

ugyanis, ahogyan a delelőre érő nap szüntelen mozgásának egy pillanata időtlen fénylőssé/ragyogássá válik, a teljes érzéki közelségnek csak ebben a fölcserélhetetlen és helyettesíthetetlen nyelvi formájában bizonyul maradandónak. Az *Ekhnáton az égben* itt példaérvénnyel vonja be az olvasást annak tapasztalatába, hogy a szó, a ritmus és a hangzás egységében megtörténő műalkotás nemcsak előállítja, hanem „meg is képes tartani ezt a közelséget, vagyis fel tudja tartóztatni az elillanót”.¹⁰⁷

Ez a szintaktikai-retorikai táj itt nem valami fikcionált beszédaktus eredménye, hanem maga az a nyelvpoétikai történet, amely létköltészeti horizontban állítja meg azt a körforgást, amelyben a szüntelenül megújuló természetnek az emberi végeség fölötti hatalma megnyilvánul. Azt a mögékerülhetetlen erő tehát, amely oly megfeszíthetetlennek bizonyult az *Esti kérdés* szemlélője számára, és amelyet a benne való részesültség oly megrendült mámorával énekel meg a *Hajnali részegség* fináléja. A vers a magyar költészetben ezzel lényegében visszaveszi vagy legalábbis viszonylagosítja a modern líra natúra elleni fordulatainak érvényét. Éspedig nem arra az új potenciálra hagyatkozva, de vele mélyen érintkezve, amellyel Szabó Lőrinc – paradox módon a natúra történéseinek *humán* kódolásán keresztül – már a harmincas években új távlatot nyitott a pusztai élet kulturális-biopolitikai „bekebelezésére”, illetve ennek – *zoé* és *bíos* különbségéből levezetett értékszelekciós – következményeire (*Szamártövis* [1931], *Halott nép* [1937]).¹⁰⁸ Az *Ekhnáton az égben*nek ugyanis nem abban van a lényegi újszerűsége, hogy a versben csak nagyon közvetett

és távoli nyomai vannak az emberi ittlétnek, ezzel csak osztoznék a hagyományos tájversek sokaságával. A feltűnő inkább az, hogy miközben ez a táj nem a fenyegetettség és nem is valami kései bukolika színtere, az evokáció modalitásában sem a babitsi admiratív tanácsalanságnak, sem a *Hajnali részegség* lelkesült affirmáltságának nincs nyoma, ahogy hiányzik belőle a harmadik nagy minta, a „*Költőnk és Kora*” szenvedélytelen rezignációja is. A rámutatás közvetlen közelsége és a versgrammatika hiányos predikatív szerkezetek ahhoz segítik hozzá a költeményt, hogy a mondottak modális hangolásában ne részesüljenek az érzelmi vonatkoztatáskényszert kiváltó poétikai hatás hagyományos elemei. Minthogy az *Ekhnáton az égben* dikciója egyaránt hangsúlyos távolságot tart a tragikus, illetve az affirmatív hangvételtől, a vers történései sokkal inkább az atmoszféraszerű észlelés átfogó dimenzióit nyitják meg a recepció számára, mintsem az érzelmiség belső tereit.¹⁰⁹

Az önmagának így átengedett és csak önmagára visszavonakozó természet értelemszerűen nem az ember színtere már. Az emberi jelenlét azonban nem azért van távol a versből, hogy zavartalanul élvezhessük egy önmagát megvilágító natúra szépségét. A táj és a napszak fényei nem is azért kerülnek elénk, hogy általuk az esztétikai tapasztalat a létérzékelés metafizikai irányába hangozsa a befogadást. A verset uraló statikus látványt a harmadik strófában – utaltunk rá – többségükben olyan történések járkák át (*hasít, fölszikkaszt, felszökik, végetér, megáll*), amelyek a kinézis pillanatnyiségében hasonlítanak egymásra. A különös mégis az, hogy bár valamennyi a folyamatos közeledés („jön-jön”) egy-egy mozzanatát teszi tetten érhetővé, a látvány esztétikai képződményre változását

107 GADAMER, *Gesammelte Werke*, 8. k., 56.

108 „Ahol a klasszikus tudomány egységes világot látott, melyben az élő fajok az elemi formáktól egész a magasabb organizmusokig hierarchikusan voltak elrendezve, Uexküll ott az észlelési világok olyan végtelen sokféleségét tételezi, amelyek mind egyaránt tökéletesek és egy gigantikus partitúra módjára vannak összekötve egymással.” Giorgio AGAMEN, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2014, 49–50.

109 Az érzelm és az atmoszféra mibenlétére vonatkozó elgondolások különbségeiről – például Schmitz és Gernot Böhme között – részletesebben lásd: Burkhard MEYER-SICKENDIEK, *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*, Fink, München, 2012, 29–31.

nem ezek dinamikája vezérli, hanem azoknak a látványrészleteknek a statikája, amelyekben a mozgás valamely formája feltűnik. Ebben a szerepükben – noha korábban is részük volt a versszerkezet kifejlésének ritmusváltásaiban – elsősorban a záró rész dermedt mozdulatlanságának véglegesülését készítik elő. Olyan maradéktalan végérvényességgel, amelyből a természeti aktivitás utolsó jelzései is eltűnnek („*hullámtalan* Tejút és *semmi* szél”).

A vers arról nem ad semmiféle felvilágosítást, hogy a napsugarak sínvégre érzékelésével miért szakad meg örökre a természet körforgása, s mi okból válik fénylőn egyetemes mozdulatlansággá. A szövegnek éppen az a legnagyobb rejtélye, hogy explicite sehol nem indokolja meg saját legsúlyosabb állítását, és levezetni sem engedi meg semmiből. Ilyen oksági úton tehát nem jutunk közelebb az igazságához. A mű nyelvi látószögében mégis fellelhető humán vonatkozások meghatározatlansága miatt mindössze annyi állítható bizonyossággal, hogy a verszárlat története poétikai horizontban sem szakad el az emberi végesség létköltészeti összefüggéseitől. Az, hogy az örök körforgás örök időtlenséggé válik, úgy is értelmezhető, hogy maga az „időtlen” természet hirtelen és váratlanul, nem pedig evolutív úton lesz történetivé: mert amennyiben befejeződik, maga is véges gyanánt kerül vissza az időbeliség uralma alá. A vers szerint mindez mégsem azt jelenti, hogy a natúrán ugyanúgy teljesednék be saját törvényszerűsége, mint az örök végességbe taszított emberi léten. Ez az erős poétikai statikában megalapozott vers ugyanis olyan belső feszültséget ír bele az utolsó sorok végletes mozdulatlanságába, amely bizonyos értelemben viszonylagosítja az örök napsütésbe dermedt világ látványának a természet „befejeződésével”/halálával való azonosíthatóságát.

Ezen a ponton kell azonban előbb még szóba hoznunk annak kérdését, hogy – az *Ekhnáton*-ciklus részeként tekintve – indokolható-e

a versnek egy olyan „transzcendáló” olvasata, amely szerint „a bányát, az erdőt és az alagutat a sín párral megvilágító nap útja nem más, mint egy üdvösség-út, üdvtörténet”.¹¹⁰ Ezt az olvasatot már eleve korlátozza az önmagában nyugvó és önmagára vonatkozó műalkotás mindenkor esztétikai autonómiája, amely a műhöz hozzátartozó saját jelentést sehol sem teszi függővé egyéb szövegektől. A közvetlen környezetét alkotóktól sem. Meggondolandó továbbá az a körülmény is, hogy ha az egész vers üdvtörténeti konstrukcióban volna megalapozva, akkor az értelmezésnek nem ama feloldhatatlan paradoxonba kellene-e torkollnia, hogy – amint azt az örök déli napsütésbe dermedt táj képe „mutatja” – az üdvözült élet időtlensége a természet teljes halálával volna azonos. Túl azon, hogy az így ideképzelt üdvtörténetnek a versben nem találjuk a humán alanyait,¹¹¹ a szöveg poétikai történései sem támasztanak alá teleologikus („üdvtörténeti”) konstrukciót. Erőltetett szemantikai preferenciákkal kelthet ugyan célbafutó képzeteket a sínen futó napsugár dinamikája, ha ez a mozgás – egészen profán körülmények között – éppen nem céltalan véletlenséggel szakadna meg a fűben *sehová nem vezető* sín pár megszüntével. De az elhagyott egykori bányatelep kinézete sem valami célba ért kiteljesedésre, hanem bevégződésre emlékeztet: maradványai szó szerint úgy hevernek ott szanaszét, mint a hátramaradt dolgok „egy végső kudarccal”.

110 HERNÁDI, *A névre szóló és a megnevezhetetlen, I. m.*, 109. Ez az értelmezés Ferencz Győző megfigyeléseire támaszkodik, ám a hivatkozott tanulmány csupán a *versciklus* vonatkozásában állít hasonlót: „A ciklus tartalmi íve teremtéstől feltámadásig, az isten utáni vágytól a feltámadás hitéig ível.” FERENCZ Győző, *A teremtés konstrukciója* = *Erkölc és rémület között*, 223. A ciklust azonban nem az *Ekhnáton* az égből zárja, hanem *A tárgyak fölött* hatsorosa. Ez a vers – nem pedig az *Ekhnáton* az égből – fejeződik be az *Apostoli hitvallás* egyik nevezetes fordulatával: „hiszem a test feltámadását”. A verset ugyanitt egyébként – tanulságos érvekkel – Tamás Ferenc tanulmánya állítja az értelmezés szakrális-evangéliumi horizontjába. Lásd TAMÁS Ferenc, *A szakralitás-élmény Nemes Nagy Ágnes költészetében, Uo.*, 246–261.

111 Az egyetlen emberalak – az Atont napkorong képében a többi isten fölé rendelő – *Ekhnáton* ugyanis nem számíthat e történet üdvözültjének.

Nem azt vitatnám tehát, hogy a versre – némi életrajzi-produkciósztétikai támasztékkal – nem volna ráerőltethető egyfajta üdvtörténeti konstrukció. Sőt, azt sem zárnám ki, hogy az *Ekhnáton az égben* akár az idő transzcendens megállításának lírai megünnepléseként is olvasható. Annál is kevésbé, mert az *Ekhnáton*-ciklusban e vers elé *A csak-jó* – egyébként meglehetősen rím-kényszeres és regiszteridegen – négysorosra kerül.¹¹² (Persze, ha az ilyen külső „ráolvasással” végrehajtott értelmezés végül nem éppen poétikailag maradna mindig esendő.) De a szemantikailag szorgalmazott üdvtörténeti távlatnak elsősorban a szöveg belső összefüggései, maguk a vers poétikai történései mondanak ellent. Mert már a napsugár konkrét versbeli útja sem „szemtől szembe való találkozást célzó mozgás”,¹¹³ és az előttünk artikulálódó látvány szerkezete sem mutat célelvűséget.¹¹⁴ Az „ott” evokatív rámutatása minden strófa nyitányán hangsúlyosan felfüggeszti azokat a szintaktikai műveleteket, amelyek irányszerűen kapcsolhatnák össze a vers látványegységeit, vagy az egyiket célelvűen fejleszthetnék ki a másikból.

A mindenkori poétikai képződést olvasó interpretáció számára itt válik igazán láthatóvá, hogy ennek a mozgásnak a szerkezete nem célba érést, csupán befejeződést tesz lehetővé. És bár a kettőnek mindössze alakilag hasonló a megszűnése, különbségükre nézve éppen az üdvtörténeti vonatkozás miatt lehet megvilágító Walter Benjaminsnak az a megfigyelése, hogy a – maguk profanitásában a földi-természeti történéshez tartozó dolgok – „maguktól nem

akarhatnak a messiásira vonatkozni. A történelmi dünamisznak ezért nem télosza Isten országa...” Vagyis a versben a történelmi térhez tartozó profán természeti események felől tekintve „Isten országa nem cél, hanem befejezés”.¹¹⁵ Amit az „üdvözült” *Ekhnáton* égi tekintete – a maga „transzcendált nézetéből”, de a profán földi történések távlata nélkül – láthat,¹¹⁶ az olyan történés, amelyben ő maga, a fent és a lent versbeli optikájának elválaszthatatlansága ellenére semmiképp sem részesülhet. Tehát ami itt a hirtelen sínvégre érkezésben történik, azt elvileg lehet ugyan üdvtörténeti mozgásnak gondolni, de a profán elakadás bizonyosan nem a természeti események folyamatának szándék szerinti célba jutása, hanem csupán akaratlan befejeződése. Ha van valahol üdvtörténeti horizont a versben, akkor azt talán a természet egyfajta evilági „megváltódásának” közelében kereshetjük. Ott, ahol nem humán találkozás történik, hanem az önmagára visszavetülő természet talál vissza és „érkezik meg” önmagához. Poétikailag ez lehet olyan elemi történés, amely mindenfajta *jelentésesítés és instrumentalizáció nélkül* állítja vissza a természetet a maga szuverenitására. „Az ember által meggyalázott, kifosztott, majd sorsára hagyott természet”¹¹⁷ intenzív képei így tekintve azt támasztják alá, hogy a natúrához való viszony¹¹⁸ Nemes Nagynál egyik fő kérdése ama „metafizikátlan metafiziká[nak]”,¹¹⁹ amely valami nálunk nagyobbhoz és rajtunk túlihoz¹²⁰ fűz bennünket.

115 Walter BENJAMIN, *Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien* = Uő., *Gesammelte Schriften*, II. 1. k., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991, 203.

116 Sem a lépes sűrűség elfödte tájrészlet, sem az alagútban futó fény nem tartozik ezek közé.

117 TAMÁS, I. m., 253.

118 („[A] természettel való együttélés: ez a mai ember egyik fenyegetett nosztalgiaja”) NEMES NAGY Ágnes, *Egy verskötet előszava* = Uő., *Szó és szótlanág*, Magvető, Budapest, 1989, 529.

119 *Ekhnáton éjszakája*. Nemes Nagy Ágnessel beszélget Lator László = *Erkölc és rémület között*, 239.

120 Vö. NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, 188.

112 „Hogy a csak-jó se hal, se hús? / Én nem vagyok manicheus. / Az örök üdvösséget én / nem únnám.”

113 HERNÁDI, *A névre szóló és a megnevezhetetlen*, 109. [Kiemelés: K. Sz. E.]

114 A tájba/látványba hasító fénynyaláb kezdettől fogva kedvelt motívuma Nemes Nagynak, de nem alkotórésze célszerkezetű mozgásoknak: „a kölykök szünyogon repülnek, / hol vág a sás és vág a fény, / hol minden éles, mint az elme, / s minden meleg, mint egy növény” (*A női táj*, 1946), vagy: „Az alkony kék pillanatát / átvágja most egy fény-nyaláb, / s a fellegek közt úgy dereng fel / a kék és rózsaszín november, / mint egy tavasz.” (*Város, télen*, 1956).

Igaz ugyan, hogy a vers kettős működésű optikája az, ami történő látványként teszi hozzáférhetővé a természetet, de ez a tekintet csak a maga különös atmoszférikus médiumán keresztül válik a vers főszereplőjévé. Vagyis nem elsősorban a természeti képnek van itt atmoszférája, hanem annak a statika uralta dinamikának, amelyben úgy történik meg a látvány, hogy kiteljesedése csúcspontján dermed fénylő mozdulatlanúságba. A rendkívüli dimenziók, a távolnézet, a feltűnően hiányzó én-vonatkozások és az érzelmek hallgatása nem a humán diszpozíció nézetéből teszi érzékelhetővé a történetet. Nem lehet ugyanis nem észrevenni, hogy a vers teljes térbeliségének látványából éppen a tér mirevalóságának (cél)képzete van kiiktatva. Ez a szintér – az ott heverő dolgok ellenére – azért nem az ember világaként térbeliesül, mert senkit *nem vesz körül*. Heideggerrel szólva „[a] világnak veszendőbe megy a specifikus környezősége (*das Umhafte*), a környező világ természetvilágga lesz.”¹²¹ Vagyis az atmoszféra itt nem úgy és nem azért keríti hatalmába a jelenlétet, hogy az rajta keresztül észlelje és ismerje föl, hol is van s milyenként van ott egyáltalán. Ez az atmoszféra éppenséggel a tapasztalatnak azt a dichotóm szerkezetét számolja fel, amelyik az ilyen önmegbizonyosodásnak az alapja szokott lenni: a környezet és az én szemköztiségének kettőségét.

Az atmoszféra a versben nem a szemlélőt integrálja és vonja be magába, hanem át nem lelkesített dolgok és hangulati tónusok nélkül kelti a keletkező megmutatkozás megállított dinamikájának feszültségét. Vagyis az atmoszférának itt nincs figuratív vagy perszonalifikálható indexe. Ami azt jelenti, hogy nem valakinek az állapota, hanem a személyteleníthetetlen esztétikai tapasztalaté. Ilyenként sem nem külső, sem nem belső állapot. A befogadást ezért nyilvánvalóan nem a szubjektivitás valami *felől* (irányszerűen) meghatározható hangoltsága határozza meg, hanem egyfajta

szerteáramló hangolódás, amely atmoszféraszerűen terjed át az olvasásra, annak érületi modalitására. Ezért uralkodik a versben az atmoszférikus belefoglaltság állapotszerű érzete. Ez a belefoglaltság azonban olyan formája a behelyezettségeknek, amely tud a maga következmény-voltáról és van emlékezete is az állapotot kiváltó történésről. Az ilyen ritka látványban végül azért értelmezhetetlen a szubjektivitás formális struktúrájának térbelisége, mert a vers poétikailag számolja fel a külső és belső vonatkoztatás dichotómiáját. Az *Ekhnáton az égben* esztétikai tapasztalatába ilyen nyelvi-retorikai alakítás jóvoltából képes „affektív érintettség” és „a szubjektivitás stigmája nélkül”¹²² belépni a lokalizálhatatlan atmoszféra érzetvalósága. Ennyiben az atmoszféra itt nem mediális megnyilvánítója sem az érzelmi öneszmélésnek, sem pedig a saját testérzet Schmitz-féle tapasztalatának. Úgy is mondhatnánk, maga „az atmoszféra az, amit érzékelünk”.¹²³ Mert bár éppen az *Ekhnáton*-ciklusban állnak fényben és „boldogok a tárgyak”,¹²⁴ a versnek nem ők a főszereplői, hanem az a fénylő világosság, amelyben az atmoszféra „(meg)történik”. Érzékelhetőségének azon a módján, amelyből nem azt tudjuk meg, hogy most éppen hol vagyunk, hanem azt, hogy „milyen hangulatminőség sugárzik a környezetből”.¹²⁵

Az asszerciók semlegességével felragyogó napsütés képi intenzitása olyan szerkezetben nyitja fel az örök dél tartalmait, hogy maga ez a megmutatkozás hozza az esztétikai tapasztalat közelségébe, mi is egyáltalán a természet. Azzal, ahogyan a nap mozgásának elakadása az örök körforgás egyetlen időtlen pillanatba sűrített *statikus* „metszetévé” válik, az időtlenség egészen váratlanul

122 SCHMITZ, *Leib und Gefühl*, 176.

123 Gernot BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2014², 96.

124 „Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak. / Az én szívemben boldogok a tárgyak.” (*A tárgyak*)

125 BÖHME, *I. m.*, 96.

121 Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1986¹⁶, 112.

az evilági környezet tapasztalataként lesz elgondolható. A megmutatkozás modalitását azonban az a feszültség határozza meg, amely a vers atmoszférájának látható összetevőiből származik: a megdermedt mozgás optikai oxymoronja ugyanis képtelen feledtetni ennek a keletkező mozgásnak a mindenkori mulandóságát. Az időtlenséget a natúraban „megpillantó” vers ennyiben mégiscsak az időbeliségbe helyezi – s így közvetve mortalizálja is – az önmagának visszaadott természetet. A zárlatban a természet – mint érzékileg feltündöklő igaz nagyság – önmagával azonosként, nem mirevalósága szerint és nem is az ember kigondolta/szorgalmazta formában áll vissza a mű esztétikai tapasztalatának igazságába. A versben felfénylő dél – noha emlékeztethet rá – azért nem Nietzsche nevezetes „großer Mittag”-jának parafrázisa,¹²⁶ mert nem illeszkedik annak humán üdvtörténeti horizontjába.

Végül: egyetlen irodalmi olvasásnak sem kerülheti el a figyelmét, hogy a közvetlen verszárlat – mindig hangsúlyos – rímeinek a hangtestébe olyan különös kettősség íródik bele, amely, miközben állítja, a maga primer materialitásban tagadja is az örök természeti körforgás végérvényes megszakadását. A természeti mozgás utolsó jelzéseinek hiányát tematizáló „semmi szél” szintagmára ugyanis az a napszakot jelölő „dél” rímel, amely itt az időtlen égi fény „alakmásként” is érthető. A verset lezáró *szél-dél* rímpár paronomáziája azonban egyetlen mássalhangzónyi eltéréssel mindkét esetben ugyanazt az *él(et)*-mozzanatot hívja elő,¹²⁷ amely szemantikailag ugyanezen aktusban áldozatául is esik a feltartóztatott természeti körforgás mozdulatlanságának. És a mozdulatlanság ilyen képzetét valóban nem sok választja el a mortalitástól.

126 „Föladatom, hogy előkészítsem az emberiség legmagasabb öneszmélésének pillanatát, a Nagy Delelőt...” Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, ford. HORVÁTH Géza, Göncöl, Budapest, 19973, 89.

127 Sőt, lehetséges a szövegnek olyan olvasója, akit a – harmonikus hangolású – „hullámtalan Tejút és semmi szél” sor zárata arról is meggyőző majd, hogy ez a látvány – szép.

A vers ugyanakkor olyan költészettörténeti hagyomány részese, amelyben Vörösmarty óta éppenséggel nem ismeretlen a természet tetszhalálának toposza. De az *Ekhnáton az égben* még e tetszhalál poétikai kódjain olvasva sem folytatója vagy szoláris ellentpontja a „csend és hó és halál” sötétlő természetviziójának. Alighanem az utómodern magyar természetlára egyetlen emlékezetes kísérlete arra, hogy a költészet az önmagával egybeeső természet nem-antropomorf partitúrája szerint kezdje olvasni ember és natúra viszonyának nem „kibetűzhető” alakulását.

Nemes Nagy Ágnes publikálatlan színdarabja Babitsról Egy értelmezési kísérlet jelentősége / Kelevéz Ágnes

Kedves Babits Mihály!

Bevallom, mikor eldőlt bennem, hogy mégiscsak levelet írok Magának odaát – azonnal nyüglődni kezdtem a megszólításon. Hogyan is szólítsam? Igazán nem akarok bizalmaskodni, legszívesebben „igen tisztelt Szerkesztő Úr”-at írnék; de hát az meg komikus. Hát Szerkesztő Úr Maga? Pláne mostani állapotában. Vagy Szerkesztő Úr az én számomra? Ugyan.

Így kezdi Nemes Nagy Ágnes azt a képzeletbeli levelet, amelyet 1957-ben, élete egyik legválságosabb pillanatában vetett papírra, s amelynek szövege csak negyven évvel később, halála után látott napvilágot egy emlékkötetben.¹ Akkor nem sejthette, hogy a nyolc-

1 NEMES NAGY Ágnes, *Levél B. M.-hoz* = Uo., *Az élők mértana. Prózaírói írások*, Osiris, szerk., utószó HONTI Mária, Budapest, 2004., I., 648. Első megjelenés: *Erkölc és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Nap, Budapest, 1996, 80–86.

vanás évek végén épp *Babits szerkesztő úr* címmel ír majd egy darabot, amely szintén sok idő elteltével, negyed századdal később kerül majd publikálásra.²

Babits szerkesztő úr: a beszédes cím egyszerre fejezi ki Nemes Nagy Ágnes egész életén végigvonuló kettős kötődését, hiszen ezzel a megfogalmazással nemcsak Babitsra, hanem az általa szerkesztett lapra, a Nyugatra is utal. Arra a folyóíratra, amelyről több írásában is kitüntetően meleg szavakkal emlékezett meg. Különös részletességgel egy évfordulós esszéjében vallott arról, hogy számára „már eleven folyóirat korában legenda” volt, már gimnazistaként sem egyszerű sajtótermékként vette a kezébe az általa „legnagyobb tekintélyű folyóiratnak” nevezett Nyugatot, hanem „lázasan összetartott” vele. Bár sohasem „merészkedett odáig”, hogy verset küldjön a szerkesztőségbe, mégis úgy érezte, hogy áhítatos és hűséges olvasójaként részese lehet egy nagy és számára meghatározó tartalmú konspirációnak: „a színvonal összeesküvésének a színvonaltalanság ellen, a tisztesség összeesküvésének a tisztességtelenség ellen”. A lap jellemzésekor, némi nosztalgikus túlzással és a rá jellemző csöppnyi iróniával, szinte túlhalmozza a pozitív jelzőket: „ünneplyes, legendás, titokzatos” – írja. És azonnal hozzáteszi a számára oly lényeges kiegészítést, hogy a Nyugat tisztelete a kezdetektől szétválaszthatatlanul fonódott össze benne Babits iránti elkötelezettségével: „úgy éreztem akkor, hogy ezek a jelzők nem utolsósorban Babits személyéből erednek. Ma sincs okom másképp gondolni.”³

A kettős kötődés alapja és meghatározója tehát Babits személye maga. Nemes Nagy Ágnes a hozzá való viszonyát, annak változásait és

2 NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, közr., jegyz. KELEVÉZ Ágnes = *Leírás és értelmezés. Újhirdas szerzők a hagyománnyá válás közben*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI Luca – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2016, 137–233.

3 NEMES NAGY Ágnes, *A Nyugatról* (1971) = Uo., *Szó és szótlanság*, Magvető, Budapest, 1989, 116. Az esszé a Nyugat megszűnésének 40. évfordulója alkalmából összeállított *Vallomások a Nyugatról* című kötet számára készült (szerk. RÖNAY László, Petőfi Irodalmi Múzeum, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1971).

jelentőségét annyira számon tartja, hogy saját Babits-könyvében külön is elemzi, sőt három önálló korszakra osztja. Az első a kamaszkori, amelyben Babits mint „költői apa-imágó” jelenik meg: „kamaszkoromban kezdtem el szeretni Babits Mihályt, ahogy az lenni szokott; rögtönös szívdobbanással ismerve föl: ez kell nekem [...] Úgy éreztem, a vers magasabb osztályába léptem általa.” Majd megfogalmazza az azóta oly sokszor idézett, vallomásos mondatot: „kezébe tettem le matrózbúzós hűségeskümet egy rejtett, szellemi kazamatában”.⁴ Aztán életének második korszakában, a háború éve alatt Babits lett számára a „beszervező”, a háborúellenes magatartás példaképe: „beszervezőmmé vált egy titkos-nyílt háborúellenes konspirációba. Sosem volt olyan közel hozzám, mint akkor”.⁵ Tegyük hozzá, hogy azért ennél már akkor is sokkal tudatosabb viszonya volt hozzá mint költőhöz, hiszen ekkor írta meg Horváth Jánoshoz egyetemi disszertációját *A fiatal Babits költői nyelve* címmel.⁶ „A versei. Tudja, hogy szeretem őket. A disszertációm, az a vékonykaca, gyermekem – róluk szól. Reszketeg hangon kértem Horváth Jánostól a témát” – emlékezik dolgozatának megírására Babitshoz címzett fiktív levelében.⁷ Egy interjújában részletesebben is elmondja a történetet:

Amikor szakdolgozati témát kellett választani, akkor én Babitsot kértem Horváth Jánostól. Azt mondta, hogy az nem lehet, mert élő emberből nem lehet szakdolgozatot írni. A kérdést az döntötte el, hogy Babits meghalt. Így már lehetett szakdolgozatot írni róla. Később ebből csináltam

4 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő* (1984) = Uő., *A magasság vágya*, Magvető, Budapest, 1992, 8–9.

5 Uő., 9.

6 NEMES NAGY Ágnes, *A fiatal Babits költői nyelve* (1943), közr., jegyz., BUDA Attila = *Tárguló körök. Tanulmányok, dokumentumok az Újholdról és utókoráról*, összeáll., szerk. BUDA Attila, Ráció, Budapest, 2014, 131–177.

7 NEMES NAGY Ágnes, *Levél B. M.-hoz*, = Uő., *Az élők mértana*, 049.

a disszertációm is, a doktori szóbelit azonban a történelem elsodorta. Az írásbeli részét elfogadták, szóbelire 44 végén nem került sor. A disszertáció címe egyébként az volt, hogy *A fiatal Babits költői nyelve*. Afféle stilisztikai, nyelvesztétikai micsodát csináltam belőle.⁸

Végül a saját maga által végzett felosztás harmadik korszakában, az ötvenes évek folyamán számára Babits lett a jelkép:

Amikor pedig kiderült, hogy az ötvenes években nincs szükség Babits Mihályra, legfeljebb valamely átgyúrt, leértékelt képmására a magyar irodalomban, akkor következett be a hozzá való hűség harmadik korszaka életemben (néhányunk életében). Megint többet jelentett Babits önmagánál, nemcsak nagy költő volt, akinek öröksége nélkül csonka a magyar kultúra, hanem jelképévé lett mindannak, aminek híjával voltunk.⁹

Sőt jelképnél is több, az állandó és biztos viszonyítási pont: „magas, sötétszemű égerfa egy keresztúton; mindig onnan nézem, hová jutottam”.¹⁰ Hogy mennyire „közel” volt ekkor is Nemes Nagy Ágneshez Babits, azt az 1957-ben írt, neki címzett fiktív levél életrajzi súlyát felmérve vehetjük számba igazán. Takács Zsuzsa egy esszéjében egyenesen úgy fogalmazott, hogy Nemes Nagy Ágnes pályáját, írói szenvedéstörténetét e levél felől érdemes megközelíteni,¹¹ ugyanis épp „élete egyik legnehezebb történelmi és magánéleti pillanatában” fordul a költőhöz, amikor „a megtorlás reménytelenségével

8 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép, gesztenyefával* (1981). Kérdező: KABDEB Lóránt = Uő., *A magasság vágya*, 382.

9 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, = Uő., *A magasság vágya*, 8–9.

10 NEMES NAGY Ágnes, *Levél B. M.-hoz*, = Uő., *Az élők mértana*, 050.

11 TAKÁCS Zsuzsa, *Vitairat*, Jelenkor 2012/4, 400.

súlyosbított magán-tragédia” sújtja, hiszen, mint írja, Lengyel Balázssal való házasságának összeomlása a végső kétségbeesésbe sodorja. Valóban megrázó, ahogy Nemes Nagy saját helyzetét jellemzi levelében: „Csupa szegény, csupa iszonyat. Az eszem belerokkant, mint egy márciusi jégtábla.” Nem lehet tehát eléggé hangsúlyozni annak az érzelmi és intellektuális segélykérésnek a súlyosságát, mellyel ekkor Babitshoz fordul, hiszen mi másról szólnának a levél utolsó bekezdései, ha nem élet vagy halál választásának végső kérdéséről.

Elcsüggedtem. Hol van az ész? Pedig nem voltam gyöngye legény, Maga tudja. Haljak meg? No, feleljen! Nem, még nem akarok. Mért nem? Nem tudom. Ami szép, az nehéz. Mondja Maga. No jó, magasra tartom szét tört koponyám. Míg el nem esem, fejjel a sárba.¹²

Ebben a harmadik, nehéz korszakban Babits nyújt segítő kezet életének és költészetének folytatásához.

A három, saját maga által megnevezett korszakhoz, a Nemes Nagy-életmű ismeretében, immár egy negyediket is hozzá kell tennünk, a nyolcvanas évek alkotói periódusát, mikor számára Babits a megírandó feladattá válik. A megfogalmazási és publikálási elhatározásnak, hogy tehát könyvet írjon róla, minden bizonnyal egyik ösztönzője volt az 1983-as százéves születési évforduló, mely a Babits-recepcióban komoly fordulatot hozott, mintegy félszáz cikk, közlemény szólt az újraértékelés kimondott vagy kimondatlan igényével a költőről, tanulmánykötetek jelentek meg, s elkészült Rába György kismonográfiája is.¹³ Az évforduló alkalmából a Jelenkor ünnepi, novemberi számában Nemes Nagy Ágnes verset írt *Víz és kenyér*

¹² NEMES NAGY Ágnes, *Levél B. M.-hoz* = *Uő, Az élők mértana* I., Osiris, Budapest, 2004, 653.

¹³ Fogadtatásáról összefoglalóan lásd KENYERES Zoltán, *Babits és a metafizikus hagyomány*, Alföld 1997/10, 62–67.; SIPOS Lajos, *A Babits-kutatás helyzete ma*, Danubius Noster 2014/1–2, 5–14.

címmel, melyet a lap megtisztelő helyen, kezdőversként közölt.¹⁴ Babitsot itt szenvedőnek látja, „ki védelmedre készítesz, készületlent”. A sor kulcsmondatként is értelmezhető, hiszen minden bizonnyal vonatkoztatható a már írás alatt álló könyvére, *A hegyi költőre*, melyet Babits „védelmében” ír „készületlenként”, vagyis nem hivatásos irodalomtörténészként, de mégis véleményt akar formálni és teljes meggyőződéssel állást akar foglalni a költői életmű kimagasló értéke mellett. 1983 őszén ennek a könyvnek adja le az addigra már befejezett első fejezetét *Alany és tárgy* címmel a *Mint különös hírmondó* című tanulmánykötetbe,¹⁵ mely szintén a centenárium alkalmából jelent meg. Egy évvel később, 1984-re be is fejezi esszékötetét, melynek szakmai súlyát jelzi a komoly fogadtatás. Ha elkészítenénk a kötet (ma oly elterjedtté vált) hivatkozási indexét, akkor bizonyos, hogy a legelőkelőbb helyek egyikét foglalná el a Babitsról írott tanulmányok és könyvek képzeletbeli versenyében.

Ebben a negyedik Babits-korszakában, mikor Nemes Nagy Ágnes elhatározza, hogy tollal kel „védelmére” mesterének, van egy másik, eddig alig ismert, nagy vállalkozása is, egy szintén nehéz, megírandó feladat: 1986 januárjában felkérést kapott a Radnóti Színpad új igazgatójától, Bálint Andrásztól, akire nagy hatással volt *A hegyi költő*, hogy írjon egy darabot Babitsról. „Ágnesnek nagy tisztelője voltam, ő is kedvelt engem, többször jártam nála, sikerült rávennem, hogy színdarabot írjon Babitsról” – emlékszik vissza a körülményekre interjúkötetében.¹⁶ 1986–1987 folyamán a *Babits szerkesztő úr* című színdarab majdnem teljesen el is készült, azonban Gosztonyi János, a színház főrendezője, elolvasva a szöveget több szerkezeti,

¹⁴ NEMES NAGY Ágnes, *Víz és kenyér*, Jelenkor 1983/11, 961.

¹⁵ NEMES NAGY Ágnes, *Alany és tárgy = Mint különös hírmondó... Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1983, 37–43.

¹⁶ *Jó társaságban. Schiller Erzsébet beszélgetései Bálint Andrással*, Magvető, Budapest, 2010, 141. Ezúton köszönöm, hogy Bálint András információkkal és a Radnóti Színház Adattárában lévő színdarab kéziratának felkutatásával segítette a munkámat.

dramaturgiai módosítást is ajánlott. Nemes Nagy Ágnes végül nem készítette el a javasolt átdolgozásokkal a darab újabb változatát. Bizonyosan kezdődő betegsége is megakadályozta benne. A darabot végül sem akkor, sem később nem mutatták be, a kézirat publikálására végül 2016-ban került sor.

A *Babits szerkesztő úr* című színdarab szövege négy példányban maradt fenn. Ebből egy tintairású kézirat (30 fólió, rektó, verzó) és három némileg eltérő javítású gépirat (47 fólió, rektó).¹⁷ A hagyaték részeként a szövegekhez gazdag kéziratos jegyzetanyag is tartozik. Nemes Nagy Ágnes szemmel láthatóan nagy kedvvel és energiával készült a darab megírására. A jegyzetek alapján megállapítható, hogy a korabeli teljes szakirodalom felhasználásának segítségével dolgozott. Alapforrásként kezelte a *Babits Emlékkönyv* és a *Keresztülkaszul az életemen* esszéket írásait. Jegyzetelt Éder Zoltán kismonográfiájából, forgatta a *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezését* és a ritkaságnak számító *Babits és Csinszka* kötetet, végül felhasználta a *Mint különös hírmondó* című tanulmánykötetet, melynek egyik szerzője is volt.¹⁸ Tudható, hogy a Petőfi Irodalmi Múzeum Babitscsal kapcsolatos kiadványai, dokumentumkötetei mind megvoltak könyvtárában.¹⁹ Az *Elza pilóta vagy a tökéletes társadalom* című regényt is részletesen kijegyzetelte. Végül, és nem utolsósorban, beépítette a darab szövegébe a Babits-verseket is.

17 A kézirat és a G₁, Kerek Vera tulajdona, a G₂ és annak másolata PIM Kézirattár V. 5909, illetve Kelevéz Ágnes tulajdona; G₃, Radnóti Színház dramaturgia tulajdona.

18 *Babits Emlékkönyv*, szerk. ILYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, 1941; BABITS Mihály, *Keresztülkaszul az életemen*, Nyugat, Budapest, 1939; ÉDER Zoltán, *Babits a katedrán*, Szépirodalmi, Budapest, 1966; *Babits és Csinszka*, szerk., bev. GÁL István, s. a. r. TEGLÁS János, Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola, Budapest, 1979; *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése*, s. a. r. BELIA György, Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete, Akadémiai, Budapest, 1959; *Mint különös hírmondó*, I. m.

19 „...külön tér... külön idő...” *Babits Mihály fényképei*, összeáll. W. SOMOGYI Ágnes, bev. KERESZTURY Dezső, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1983; *Babits Mihály – Szilasi Vilmos levelezés*, szerk., bev. GÁL István, s. a. r. KELEVÉZ Ágnes, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1980. *Érlelő diákkévek. Naplók, levelek, dokumentumok, versek Szabó Lőrinc pályakezdésének éveiből*, emlékezések az 1915–1920-as évekről, s. a. r., bev. KABDERŐ Lóránt, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979.

A kéziratok közt megtalálható a *Radnóti Színpad: Babits* című tintairású, számokkal ellátott, tematikus jegyzet, mely nyolc pontban összefoglalt listájával arról tanúskodik, hogy Nemes Nagy Ágnes a darab minden részletét tudatos tervezés alapján alakította ki. Az első és a címmel összhangban lévő választása, a darab cselekményének helyszíne és időpontja: „1. Középpont 1933 egy hétköznapija, a Nyugat szerkesztősége”. Vagyis nemcsak a címmel, hanem a helyszínnel is hangsúlyozza, hogy Babitsnak nemcsak költői oldalát, hanem a szerkesztőit is ki akarja emelni, ezzel egyúttal a Nyugat jelentőségét is középpontba emeli. Az 1933-as év kiválasztása is megfontolt mérlegelés eredménye. Babitsot sem túl fiatalon, sem túl betegen nem akarja elélni állítani, hanem épp pályájának csúcán, ahogy ezt jegyzetének következő pontjában meg is indokolja: „2. Ekkor történik (ebben az évben), h |:a:| Nyugat főszerkesztője lesz, megjelenik a Versenyt az esztendőkkal, elkezd az európai ir. tört.-ét, megjelenik az Elza pilóta. (1931 óta Bartókkal a fr. becsületrend lovagja): Politika: Hitler”. Ugyanez a gondolatmenet az egyik szereplő által kifejtve elhangzik a darabban is, mintegy életrajzi kommentárként:

1933. Fontos év Babits Mihály életében. Ekkor lesz a Nyugat egyedüli szerkesztőjévé, az is marad haláláig. Ekkor írja Az európai irodalom történetét, ekkor jelenik meg az Elza pilóta című regénye és – legfőképpen – a Versenyt az esztendőkkal című nagy verseskötete. Sokat ír, publikál, kritikát, műfordítást, tanulmányt, vitacikket. Ötven éves. Bizonyos értelemben zenitre ért; az irodalmi élet középpontja, a Baumgarten-díj kurátora. Két év óta – Bartókkal együtt – a francia becsületrend lovagja. Sajnos ekkor kezdődik későbbi súlyos betegsége is. Innen, erről a pontról, mintegy kilátás nyílik múltjára és jövőjére, fiatalságára és későbbi éveire.²⁰

20 NEMES NAGY, *Babits szerkesztő úr*, 146.

A színpadi cselekmény időpontja azonban sokkal fókuszáltabb a jegyzetben leírtánál, nem tágan szerveződnek az események 1933 köré, hanem egész behatároltan. Pontosan az 1933. május 10-én lezajlott berlini könyvégetés utáni napok egyikén vagyunk, amikor a friss, megdöbbenő hírről a szerkesztőségben Babits és társa, Schöpflin Aladár értesül. Mindez a szereplők által többször is emlegetett, 1933 júniusában, Budapesten szervezett könyvnap²¹ megnyitója előtt történik. A darab szerint ekkor és itt határozza el Babits, hogy megírja *Könyvpropaganda és könyvégetés* című cikkét, mely a május 16-án, tehát a könyvégetés után 6 nappal később megjelenő Nyugatban valóban ezzel a mondattal kezdődik: „Az idei magyar könyvnapot kevés elözte meg az európai könyv tragikus napja: a berlini könyvégetés.” Babits határozottan felemeli a hangját, a berlini könyvégetőket egyenesen a „modern világ új barbárjainak” nevezi, s levonja a megrázóan előrelátó konklúziót: ami történt, „korunk kezdődő barbársága, mely első lépés a halál felé”.²² A cikk jelentőségét a darabban Schöpflin hangsúlyozza, hiszen mikor Babits kijelenti – „Persze megírom a cikket is a Nyugatba. A máglyákról.” –, akkor örül is a döntésnek, de védené is őt a lehetséges következményektől. Kétkedve, óvó szándékkal jegyzi meg: „Te? Ahhoz túl exponált vagy.” Babits válasza tömör: „Mindegy. Megírom a cikket. De legfőképpen befejezem az Elza pilótát.” E közbevetett mondattal Nemes Nagy még jobban megvilágítja a felvállalt közéleti szerep jelentőségét, lehetséges veszélyeit. Kétségtelen a törekvésének iránya. Az időpont kiválasztása, a cikk jelentőségének megemlése, az *Elza pilóta* háborúellenességének mint vállalt küldetésnek a bemutatása látványos cáfolata akar lenni az elefántcsonttoronyba zárkózó, passzív, arisztokratikusnak, tehát kártékonynak nyilvánított költőről szóló sematikus vádaknak, melyek a negyvenes évek végétől kezdve ellepték a Ba-

bitsről szóló kritikai narratívát. A *hegyi költő*ben is erre az „állást foglaló” magatartásra hívja fel a figyelmet: „nem tudott kitérni saját erkölcsi követelményei elől, ellenállhatatlan belső imperatívusz hajtotta a háború ellen, a társadalmi változások *eszmei* tartalmai mellé, bármiféle embertelenséggel szembe.”²³ Jellemző Nemes Nagy tájékozottságára, sajátos látásmódjára, hogy darabjában nem azokra a sokat idézett cikkekre akar utalni, melyek Babits határozott politikai állásfoglalásainak jól ismert példái, mint a *Tömeg és nemzet* vagy a *Pajzs* és *dárdával*, hanem erre a kevésbé ismert, Hitler hatalomra kerülésének évében megírt, bátor, azonnal reagáló és világosan „állást foglaló” cikkekre. Hogy mennyire tudatosan megtervezett ebből a szempontból a darab, látható abból is, hogy a horogkeresztes könyvégetők ellen megírt cikken kívül még két olyan fontos önéletrajzi rész kerül a cselekménybe, melyek Babits határozott közéleti szerepvállalását és annak következményeit mutatják be. Az egyik a háborúellenes versei miatti sajtótámadások és az ellene indított bírói eljárás dokumentumgyűjteménye, a másik a toloncházba való hurcolásának története, mellyel 1919-es magatartása miatt büntették a húszas évek elején.

A *Radnóti Színpad: Babits* című tematikai jegyzetben Nemes Nagy a darab dramaturgiai módszerét is előre megtervezi: „Módszer: előre-hátratekintés”.²⁴ Ennek jegyében illeszt a darabba 1933-nál korábbi és későbbi szövegeket és jeleneteket. Az I. rész 2. jelenetében évtizedeket ugrunk előre, a század elejére, elhangzanak ifjúkori versek, a legelső az 1907-es *Messze... messze...*, eztán továbbmozdul az idő az első világháború korszakába, majd 1919 tájára, közben néha újra 1933-ban vagyunk, s végül az utolsó jelenetben hangzik el a darab legkésőbbi verse, az 1939-es *Jónás imája*. A szerkesztőség helyisége is csak kiindulópont, mert a képzelet innen több más helyszínre is elkalandozik.

21 A Könyvnapot a Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése szervezésében 1929-től kezdve rendszeresen megrendezték, erre 1933-ban június 1., 2- és 3-án került sor.

22 BABITS Mihály, *Könyvpropaganda és könyvégetés*, Nyugat 1933/10–11, 563–564.

23 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, = Uő., *A magasság vágya*, 69. Kiemelés az eredetiben.

24 NEMES NAGY Ágnes, *Radnóti Színpad: Babits* = Uő., *Babits szerkesztő úr*, 195.

A darabnak két főszereplője van: Babits és a szerkesztőtársként jelen levő Schöpflin Aladár. Nemes Nagy ezt olyan lényegesnek tartja, hogy tematikai jegyzetében külön le is írja: „Beszélgetőtárs: Schöpflin”.²⁵ Azonban jól tudjuk, és ő is nyilván jól tudja, hogy 1933-ban valójában Gellért Oszkár volt Babits szerkesztőtársa, neki kellene szerepelnie. Abban az időszakban, amikor a darab játszódik, Móricz már lemondott szerkesztői posztjáról, és február 1-től Babits Gellért Oszkárral együtt lett a Nyugat szerkesztője. Ugyanekkorától kezdve Schöpflin neve bár ott látható a címlapon, de csak a főmunkatársak közt szerepel. Kosztolányi halála után, 1938 januárjától a folyóirat megszűnéséig Schöpflin Illyés Gyulával együtt társszerkesztő lett, de akkor is, amikor 1939 novemberétől Gellért Oszkár lemondott posztjáról, a szerkesztő hivatalosan egyedül Babits maradt. Az egyik kéziratos jegyzetlapon Nemes Nagy Ágnes hangsúlyozza is döntését: „Schöpflin legyen a társa. (Gellért Oszi nem!)” Ennek oka az lehet, hogy ő sokkal inkább Schöpflin Aladárban látta a Nyugat folytonosságának a képviselőjét, mint Gellért Oszkárban. Jól ismerte Schöpflin irodalomtörténeti munkájának jelentőségét, és tudta azt is, hogy *Babits Mihály és a Nyugat*²⁶ címmel emlékeztetést írt a *Babits Emlékkönyv*-ben, ahol külön is kitért Babits szerkesztői munkájának jellemzésére. Azonban ennél nyomósabb oka mégiscsak az lehetett, hogy személyesen is jól ismerte, tisztelte és szerette „a csodálatosan friss, fiatalok iránt mindig érdeklődő”²⁷ Schöpflin Aladárt. Ezzel nem volt egyedül, hiszen Ottlik Géza híres Nyugat-esszéjében Ady, Kosztolányi és Babits mellett megilletődött lelkesedéssel emlékezik meg Schöpflinről is.

²⁵ Uo.

²⁶ SCHÖPFLIN Aladár, *Babits Mihály és a Nyugat = Babits Emlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, 1941, 225–229.

²⁷ „Mert fény van minden tárgy fölött” DR. MAKAY Miklós interjúja Nemes Nagy Ágnes-sel = Uó., *Az élők mértana*, Osiris, Budapest, 2004, II., 321–322.

Az irodalom, úgy képelem, ott kezdődik, ahol több önmagánál: arkangyalok összeesküvése a világ feje fölött: ami a Nyugat volt. (...) Isten csodája, hogy arkangyalságuk szférájában létre tudták hozni az összeesküvést, a Nyugatot, az új magyar irodalmat. Schöpflin, aki a gravitáció, a csillagokat összefogó abroncs volt köztük, tudta ezt a csodát. És szinte láthatatlanul és meg nem foghatóan, mint a gravitáció, maga is Isten csodája volt.²⁸

Hasonlóan megő alakja Mátyás Iván *Szerkesztőségi órán* című novellájában is, amelyben az írás főhőse, a fiatal szerző egy végtelenné tágitott pillanatban áhítatos tisztelettel várja, hogy a szerkesztőségbe vitt novelláját Schöpflin elolvassa, és végre „ítéletet alkosson”. Szinte mitikussá növelt a rajongása, ahogy csügg rajta: „Schöpflin maga a Nyugat.” Ezt a megállapítást már csak az tetézheti a novella által sugallt és gyengéd iróniával ábrázolt kultikus világban, amelyben a fiatal szerző szent bámulattal veszi körül a Nyugat nagy generációjának szerzőit, ahogy magában elfogódottan kiszínezi Schöpflin Babitshoz fűződő baráti kapcsolatának legapróbb részletét is: „Schöpflin úgy üdvözlí Babitsot, hogy Mihály. Szervusz, Mihály!”²⁹ Ez a mondat, nyilvánvaló utalásként Mátyásra, az első találkozás alkalmával szó szerint el is hangzik a színdarabban. Tehát Nemes Nagy Ágnes nincs egyedül Schöpflin csodálatában, hanem egy generációs közösségi emlékezőfolyam alakító részese is, amikor egy interjújában íróársaihoz hasonlóan őszinte lelkesedéssel eleveníti fel alakját.

²⁸ OTTLIK Géza, *A Nyugatról* = Uó., *Próza*, Magvető, Budapest, 2005, 217; első megjelenés: *Vallomások a Nyugatról*, 131–140.

²⁹ MÁTYÁS Iván, *Szerkesztőségi órán* = Uó., *Novellák*, Palatinus, Budapest, 2003, III., 459.

A Nyugat nagy nemzedéke, első nemzedéke akkoriban már nemigen volt életben, tudod. Meghalt Babits, Kosztolányi, Karinthy, Tóth Árpád stb. stb. Schöpflin Aladár élt. És nemcsak élt, hetvenéves korán túl, hanem mérhetetlenül élénk érdeklődést tanúsított az akkori irodalom iránt. A legfiatalabbak iránt is. Üzent, nekünk is üzent, hogy menjünk fel hozzá, keressük fel. Nagyon jól emlékszem, mikor fölmentünk hozzá először, akkoriban már a féloldala megbénult. Karosszékhez volt kötve, de amikor mi beléptünk, fölállt a karosszékből, állva fogadott minket, és amikor velem kezét fogott, kezét csókolt nekem. Ezt nem tudom elfelejteni. Megdöbbenő volt. Természetesen tudtam, hogy az a kézcsók nem az ifjú költőnek szól, hanem a fiatal nőnek, az ő kedves régi galantériájából folyik. De azért tudod, még utána is sokszor megnézegettem a kezemet, hogy Istennem, rajta van Schöpflin Aladár kézcsókja! (...) Úgyhogy a legjobb, legérdekesebb emlékeim fűződnek Schöpflin Aladárhoz.” Schöpflin alakjához és jelentőségéhez azonnal hozzákapcsolja Babitsot is: „De hogyha róla szólok, akkor engedd meg, hogy megemlítsek vele kapcsolatban egy ál-találkozást. Megemlítsek valakit, akit sohasem láttam életemben, csak éppen majdnem láttam. És nekem nagyon fontos volt, Babits Mihályt. (...) Elsőpró hatással volt ránk.”³⁰

Ezzel szemben Gellért Oszkáról nagyon is meglehetett a véleménye, hiszen a hajdani szerkesztőtárs az ötvenes évek dogmatikus irodalomszemléletéhez teljes mértékben igazodva, ideológiai csúsztatásokkal tele írta meg a Nyugat folyóiratra emlékező mindkét könyvét, és az elvárásoknak megfelelően szövegét úgy alakította,

³⁰ NEMES Nagy Ágnes, *Találkozásaim. Albert Zsuzsa beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel* = Uő., *Az élők mértana*, II, 496.

hogy, amikor csak tehetette, elverte a port Babitson.³¹ Bizonyos tehát, hogy Nemes Nagy Ágnes tudatosan választott, még véletlenül sem akarhatott darabjában emléket állítani a kétes hűségű „Gellért Oszinak”, sokkal inkább a legendásan tiszta Schöpflin Aladárnak.

A Nyugat szerkesztőségi helyszíne lehetőséget teremt arra, hogy a fiatal írói generáció is megjelenhessen a darabban. Az első jelenetben két „Fiatal költő” nevű szereplő látogat el a szerkesztőségbe, hogy megmutassák írásaikat Babitsnak. Elfogódottságuk, a Babits által kimondott szavak jelentősége, a beszélgetés hangulata e tekintetben is idézi Mátyás Iván és Ottlik Géza Nyugatról szóló írásainak motívumait. Mátyás, aki a *Vallomások a Nyugatról* című kötet számára írt visszaemlékezésében korábbi novellájához (*Szerkesztőségi órán*) hasonló című (*Szerkesztőségi órák*) és hangulatú, de konkrétan életrajzi fogantatású esszét ír, még a szerkesztőségbe való megérkezését, a lépcsőházi izgalmakat is részletesen leírja: „(Szerkesztőség és kiadóhivatal: V., Vilmos császár út 34.) Már a lépcsőházban éreztem, hogy jobb lenne visszafordulni.” Visszaemlékezésének nagy pillanata pedig az, mikor saját kéziratával a kezében megpillanthatja Babitsot:

Az ajtó kinyílt.

Egy homlok és egy bajusz előtt álltam. Riadtan fellobbanó tekintet.

*Babits a karosszék előtt, félig lehunyt szemmel. Arcán valami olyan fáradtság... Igen, fáradtság, meg üzőttség.*³²

A novella poénja, hogy végül nem jelenik meg írása a Nyugatban.

³¹ GELLÉRT Oszkár, *Kortársaim*, Művelt Nép, Budapest, 1954.; GELLÉRT Oszkár, *Egy író élete*, I–II., Bibliotheca – Gondolat, Budapest, 1958–1962.

³² MÁTYÁS Iván, *Szerkesztőségi órák* = Uő., *Fél hat felé*, Magvető, Budapest, 1974, 8–9; első megjelenés: *Vallomások a Nyugatról*, 99–107.

A példákat még bizonyára lehetne sorolni, de már ennyiből is látható, hogy a szerkesztőségbe kéziratot hozó Fiatal költő megilletődöttségébe, lelkesedésébe, esetlenségébe Nemes Nagy játékos örömmel szövi bele a kortársi visszaemlékezések motívumait.

A Nyugat középpontba emelése mellett Nemes Nagy határozott szándéka az is, hogy ne csak az irodalom közegében mozogjanak a darab szereplői. Vázlatában ezt meg is fogalmazza: „Motívumok: irodalom, család (István vissza), Ilonka, Csinszka, szerelem, politika.” A szerkesztőségben, a tervben leírtaknak megfelelően, feltűnik Ilonka, vagyis Tanner Ilona, Babits felesége, hogy gyógyszerert hozzon a betegeskedő költőnek. István visszatérése, vagyis Babits öccsének, Babits Istvánnak a hadifogságból való visszatérése³³ végül kimarad a darabból, azonban a Csinszka-történet önálló jelenetet kap.

Meglepő Nemes Nagy Ágnes szakirodalmi tájékozottsága a Babits–Csinszka ügyben. Pedig ekkor még alig volt ismert és feldolgozott ez az 1919–20 folyamán kialakult, közeli és végül kudarcba fulladt kapcsolat, nem úgy, mint manapság. A történeteket, amelyekben a frissen megözvegyült Csinszka volt a kezdeményező és az akkor még aggregény Babits a visszahúzódó, annak ellenére sokáig hallgatás övezte, hogy 1921-ben Babits publikált egy könnyen megfejtethető önéletrajzi írást *Költészet és valóság (Élettöredékek)* címmel,³⁴ melyben Csinszkát Csin-Csin hercegnek nevezte, ahogy néha levelezésükben is megszólította, és konkrét életrajzi utalásokkal teletűzdelve (Ady nevének említése nélkül) megírta hullámozó intenzitású kapcsolatuk történetét. E hallgatás oka többek közt abban rejlett, hogy a Babits-hagyatékban található Csinszka-levelek anyaga hosszú időn keresztül zárolt volt. Azonban a nyolcvanas évek végére több olyan írás, dokumentum is megjelent a témában, melyeket Nemes Nagy Ágnes jól ismerhetett, olvasottsága, alapos tudása a

párbeszéddek gazdag utalásai, játékos rájátszásai alapján nyilvánvaló.³⁵ Elsőként, részletesebben Koháry Sarolta, Török Sophie közeli barátjánője emlékezett meg életrajzi írásában e kapcsolatról, majd 1979-ben egy a könyvtáru forgalomba nem kerülő, Babits témájú mini-sorozat részeként a *Babits és Csinszka* című kötetben a *Költészet és valóság* szövegét és a levelezés egy részét publikálta Gál István, aki adatokat összegyűjtő, bevezető tanulmányt is írt kettejük-ről. E kötetből, ahogy a sorozat többi példányából is, Nemes Nagy bizonyosan kapott egyet ajándékba, mint ahogy rendelkezett a Kabdebó Lóránt által sajtó alá rendezett *Érlelő diákevek* dokumentum-kötettel is, melyben Szabó Lőrinc naplójában a Babits életében ekkor feltűnő Csinszkaról szintén sok szó esik.³⁶ Minden bizonnyal látta Deák Krisztina 1987-es *Csinszka* című tévéfilmjét is, melynek akkor irodalmi körökben nagy visszhangja volt. A filmrendező filológiai kutatásokat is végzett, hogy bemutassa Csinszka sorsát, Adyhoz, Babits-hoz és Márfy Ödönhöz, második férjéhez fűződő kapcsolatát.³⁷ Az a Bálint András játszotta Babits Mihályt, aki a darab megírását ugyanebben az évben színiigazgatóként kezdeményezte. Nemes Nagy Ágnes a jelenet megírásához tehát sok helyről gyűjthetett inspirációt. De miért is volt fontos számára ez a szerelmi történet? Nem a kuriózum miatt, hanem azért, mert Babits sokak elől rejtett, félszeg, magányra hajló, de egyúttal szeretetre is vágyó oldalát domboríthatta ki általa.

35 Lásd ezzel kapcsolatban a *Babits szerkesztő úr* Csinszkára vonatkozó jegyzeteit. NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, 203–206.

36 KOHÁRY Sarolta, *Flóra és Ilonka*, Magvető, Budapest, 1973, 140–141, *Babits és Csinszka*, 43–68, 107–156.; *Érlelő diákevek*, 227, 230, 233, 235, 214, 242.

37 Ma már az egész levelezés szövege olvasható, a Babits–Csinszka kapcsolatot részletesen elemezte Nemeskéri Erika és Rockenbauer Zoltán. (*Drága Csinszka! Kedves Misi, Babits és Csinszka levelezése*, s. a. r., utószó NEMESKÉRI Erika, Noran, Budapest, 2004.; ROCKENBAUER Zoltán, *A halandó múzsa. Ady özvegye, Babits szerelme, Márfy hitvese*, Noran Kiadó, Luna Könyvek, 2009.)

33 Babits öccse, Babits István 1916 nyarán hadifogságba esett és csak 1920-ban szabadult.

34 BABITS Mihály, *Költészet és valóság. Élettöredékek*, Nyugat 1921/1, 43–46.

A Csinszka-jelenet nem utolsósorban alkalmat adott Nemes Nagy Ágnesnek arra, hogy Ady és Babits kapcsolatát is kiemelve a szokványos irodalomtörténeti sémából, mely különösen az ötvenes évektől kezdve csupán ellentétükre, a két költő egymás ellen való kijátszására épült oly módon, hogy mindig a „polgári”, „arisztokratikus” Babits került ki vesztesként a „forradalmi” Adyval való összehasonlításból. Ezzel szemben a darabbeli Babits vallomásának segítségével, melyet a költő Csinszkanak tesz Adyról, előtérbe kerülhet a háború folyamán egymás iránt kialakuló tiszteletük jelentősége és mélysége: „valahogy... a bátyám volt. Ellentétes bátyám persze.” Az „ellentétes bátyám” kifejezéssel Nemes Nagy egyértelműen utal Babits *Ady Endrének* (1911) című versére, melyben „testvérül” szól hozzá, hiszen „mégis vérek vagyunk mi ketten, / bár ellentétek”.³⁸ Majd a darabbeli Babits Csinszkanak emlékezve még ennél is tovább megy: „barátom lett, s bátyám. A fegyvertársam. Egy lövészárokban éltem vele. Ugyanannak a versnek a penész-szaga érződik rajtunk”.³⁹ A „penész-szag” találó érzékiségeivel, a lövészárkok szenvedésének zsigeri érzékeltetésével Nemes Nagy egy megkérdőjelezhetetlenül mély kötődést akar mutatni a két költő között. A jelenet végén, a kölcsönösség bizonyítékeként elhangzanak Ady Endre *Babits Mihály könyvére* című versének első és utolsó sorai, melyekben a *Recitativ* kötet megjelenését köszöntötte meleg szavakkal a Nyugatban: „Öntött szavak, kik egyre olvadóbbak, / Barátom és én lelkem szavai”.⁴⁰

Nemes Nagy érzékenységét, méltányosságát mutatja, hogy az Ady-kérdésben semmiképp sem akarja egyoldalúan felmenteni főhőst a korábbi vádak alól. Nem hallgatja el, amit oly sokáig egyszerűen kiretusáltak a múltból, hogy a fiatal Babitsnak mennyire lesújtó véleménye volt a frissen megjelenő *Új versekről*. „Kezdetben,

taknyos-koromban, nem szerettem Adyt. Szerette a fene. Félttem, hogy elírja előlem az egész új magyar irodalmat.” – mondja Csinszkanak a darabbeli Babits.⁴¹ Ezzel Nemes Nagy egyértelműen felidézi azt a gúnyos hangú, drasztikus szavakat bőven tartalmazó, ifjúkori levelet, melyet 1906-ban az egyetemista Babits írt a szintén egyetemista Kosztolányinak az Ady-kötet megjelenése után. A levél teljes szövege, a kultúrpolitikai tiltások következtében, védendő Ady nimbuszát, sokáig nem láthatott napvilágot. 1959-ben a *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezésében* csak erősen kipontozott formában jelenhetett meg.⁴² Ennél a kihagyásnál irodalomtörténetileg még elképeshetőbb, hogy a szöveget Gál István sem publikálta 1975-ben a *Babits Adyról* című dokumentumgyűjteményében, melyben annyira rehabilitálni szeretne volna Babitsot e kérdésben (is), hogy még utalást sem tett válogatásában az irodalomtörténetileg valójában nagyon is fontos levélre.⁴³ A teljes szöveg kihagyás nélkül csak jóval a darab elkészülte után, 1998-ban, a Babits kritikai kiadásban jelent meg először.⁴⁴ Azonban szakmai körökben a levél kényes tartalma közismert volt, Nemes Nagy Ágnes is nyilván tudott róla. Ő tehát nem sematikus akar sematikussal szembeállítani, mint Gál István sajnos sokszor tette, hanem újragondolásra szeretne ösztönözni. Nem akarja álcázni a fiatalkori féltékenységet nyilvánvaló motívumát. Egyúttal azonban a vallomásba illesztett, erős stilisztikai értékű „taknyos” jelzővel, mely egyszerre vulgáris és bizalmasan kedveskedő, elveszi a korai kritika életét, és ezzel a helyére teszi az ügyet. Az ábrázolás árnyaltsága összhangban van azzal az ars poetica szintű vallomással, amelyet *A hegyi költőben* az egyoldalú támadások elítéléséről megfogalmaz:

41 NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, 160.

42 *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése*, I. m., 102.

43 *Babits Adyról. Dokumentumgyűjtemény*, szerk., bev. GÁL István, Magvető, Budapest, 1975.

44 *Babits Mihály levelezése*. 1890–1906, s. a. r. ZSOLDOS Sándor, Budapest, Historia Literaria Alapítvány – Korona, 1998, 193–199, 503–506.

Világossá kell tennem itt valamit: nem csak Babitsot szeretem a magyar irodalomban. Ha őt is akarom, a lehető teljességet akarom, a magyar irodalom, sőt a világirodalom egészét. Amikor egyet (és nem egyet) kizárunk vitathatatlan, nagy értékeink közül, az egészet veszélyeztetjük; Babitsot óhajtva például Adyért is harcolunk, elvégre – mutatis mutandis – fordítva is megeshetnek a dolgok, esetleg őt kívánhatja kizárni valamely prekoncepció. Nem is beszélve arról, hogy ha Babitsot hamisítjuk, mindenkit mindent hamisítunk, akit-amit összefüggéseiből kiszakítunk. Bejelentem tehát igényemet az egész, nagy irodalomra, minden porcikájára, nem engedem kicsavarni a kezemből az érték egy darabját sem (...).⁴⁵

A színdarabban külön jelenetet kapott József Attila is. Az 1933-as év kiválasztása ilyen szempontból is jól átgondolt, hiszen, mint vázlatában Nemes Nagy Ágnes ki is emeli, ekkor „rendeződik” Babits viszonya József Attilával.⁴⁶ Vagyis a két költő konfliktusát nem az ellentétek felerősítésével, hanem a közeledés középpontba emelésével akarja bemutatni. Itt is azt tapasztalhatjuk, mint az Ady-kérdés esetében, hogy a jelenet részleteinek finom alakításával Nemes Nagy Ágnes perbe száll azzal az ötvenes évek folyamán felerősödő bűnbakképzési folyamattal, amely – a tények mérlegelése nélkül – József Attila összeomlásáért, haláláért Babitsot vádolta azért, mert nem adott neki Baumgarten-díjat. Azonban mai tudásunk alapján világos, hogy viszonyuk 1937-re konszolidálódott, sőt a beteg József Attila Balatonszárszón értesült arról, hogy megszületett a döntés, a következő év januárjában kiadandó díjat ő kapja majd. Halála után mégis magasra csaptak az indulatok, beindult Babitscsal szemben

egy érzelmekkel telített bűnbakképzési folyamat, mely aztán nem sejtett méreteket öltött 1945 után. József Attila mellőzésére hivatkozva széles körű politikai lehetőség nyílt a Babits és a Babits-tanítványok üldözésére, az „elefántcsonttorony-világnézet”-ként minősített gondolkodásmódok és művészi hitvallások ideológiai, majd adminisztratív eszközökkel történő kiszorítására a kulturális életből. Babits József Attilával szemben elkövetett bűnei és mulasztásai beépültek abba a hadműveletbe, amely a Nyugat ún. „esztéta szárnyának” befektetését tűzte ki célul – mutat rá a folyamatra könyvbelen Tverdota György.⁴⁷

Nemes Nagy Ágnes több tanulmányból is jól ismerhette a Babits–József Attila viszony részleteit, ahogy ez a jelenet közben használt adatokból is nyilvánvaló. Különösen Basch Lórántnak mint koronatanúnak 1959-es írására és Tasi József meggyőzően tüzetes filológiai kutatásán alapuló, a centenárium alkalmából megjelenő 1983-as tanulmányára támaszkodott.⁴⁸ Ezenkívül a hagyatékban, a darabhoz tartozó dokumentumgyűjteményben fennmaradt Lukácsy Sándor 1952-es cikkének fénymásolata,⁴⁹ melyben József Attila azóta híressé vált, 1933. január 28-án kelt segélykérő levele került publikálásra egy célzatosan megtévesztő adatokat tartalmazó, támadó hangvételű bevezetővel együtt. E cikk bibliográfiai adata szerepel a hagyatékban szintén fennmaradt, Nemes Nagy által összeállított, *Válogatott öklendezések Babitsról* című listában is. A költő elleni hadjárat meghatározó jelentőségű részének tekintette tehát ezt a vádaskodó írást, melyben Lukácsy így fogalmaz: „József Attila egy kritikájában élesen bírálta

47 Lásd erről részletesen TVERDOTA György, *A komor föltámadás titka. A József Attila kultusz születése*, Budapest, Pannónia, 1998, 32–39; 190–191.

48 BASCH Lóránt, *Egy literáris pör története*, Irodalomtörténet 1959/3–4, 408–433.; TASI József, *Babits, Zsolt Béla, Hatvány és József Attila. Adalékok a „Tárgyi kritikai tanulmány” történetéhez = Mint különös hírmondó*, 135–170.

49 LUKÁCSY Sándor, *Költősors Horthy Magyarországon. József Attila ismeretlen levele Babits Mihályhoz*, Irodalmi Újság 1952/22, 8.

45 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, = Uo., *A magasság vágya*, 72.

46 1933-ban József Attilának hosszú kihagyás után két verse is megjelenik a Nyugatban: *Lassan, tünődve*, Nyugat 1933/7, 407; *Óda*, Nyugat 1933/15–16, 120–122.

Babits túlnyomórészt arisztokratikus, l'art pour l'art költészetét [...] A költő nem tudta megbocsájtani József Attilának ezt a kritikáját. Tudtunkkal ez az egyetlen eset amikor szerény összeggel segítséget nyújtott neki. Mint József Attilának egy pár héttel későbbi – ugyancsak kiadatlan – leveléből kiderül, háromszáz pengőt utalt ki számára. Ezt az összeget József Attila fojtogató adósságai azonnal felemésztették.” Mint az a ténszerű adatokból pontosan tudható, József Attila, Lukács állításával szemben, ezen a segélyen kívül 1935-ben Baumgarten jutalomban is részesült, és mint már említettem, még életében tudomást szerzett a díj neki ítéeléséről, amit végül posztumusz kapott csak meg. Végül szövegszerűen Nemes Nagy a darabban nem idézte sem a levelet, sem Lukács támadását, másképp oldotta meg a probléma bemutatását. Egy szenvedélyes hangú, önmagával vitatkozó József Attila-monológot írt, melyben a konfliktus kirobbanásának előzményeit egy érzékeny ember vívódásain keresztül mutatta be.

A darabbeli József Attila esendő, magányos ember, aki „odabotorkál, vakon, egy sámlizhoz, rákucorodik”, és így idézi fel első találkozását Babitscsal Szegeden:

Álltunk a Tiszaparton. Sütött a nap. Mosolyogtak. Hunyorogtak. A naptól. Én mindent tudtam Babitsról, ő semmit rólam. Tízennyolc éves voltam. Kezetfogtunk. Barna, sovány csontos keze. Gondoltam, most már minden jó lesz.⁵⁰

Majd szenvedélyes kifakadásának főmotívumává Nemes Nagy a féltékenység érzését teszi: „Illyés Gyulát lehet szeretni, engem nem?

50 Utalás arra a fotóra, mely Juhász Gyula 25 éves írói jubileuma alkalmával készült Szegeden, 1923. május 20-án. Ezen, többek közt Juhász Gyula, Kosztolányi és Babits társaságában a háttérben József Attila is látható. „...külön tér... külön idő...”, 49. számú fotó. Jegyzet: *Uo.*, 231.

Engem kell szeretni, engem, engem. Olyan kevesen szerettek.” Egyértelmű az utalás a József Attila és Illyés között kialakult konfliktushelyzetre, melyben, sok más tényező mellett, része volt a Babitshoz fűződő, eltérően alakuló viszonyuknak is. Közismert, hogy amikor 1928. december 17-én mindkét költő először járt Babits lakásán, az úgynevezett hétfői fogadónapon, akkor József Attila vitába keveredett vele, ezt követően viszonyuk éles konfliktusba torkollott, míg Illyés azonnal megtalálta a hangot Babitscsal, és ettől kezdődően egyre közelebb került hozzá, majd évek múltán szerkesztőtársa lett a Nyugatban. A monológ következő részében József Attila hevesen kifakad Németh László bírálatával kapcsolatban:

És akkor... akkor megíratta ellenem azt a kritikát a Nyugatba, Németh Lászlóval. (Majdnem kiáltva) Németh László csak a tolla volt Babitsnak, azt írta, amit diktáltak neki. (Halkan) Csak a tolla volt Babitsnak? Azt írta, amit diktáltak neki? (A láthatatlan személyhez) Hallgass! – Node akkor én jól megadtam Babitsnak. Megírtam, hogy utálok. Ízekre szedtem a verseskötetét.⁵¹ És megkapta később is a magáét. Az ötvenes években kidobták a magyar irodalomból, kirádirózták. Úgy kell neki. Dögöljön meg az ilyen rothadó polgár. (Halkan) Dögöljön meg? Kosztolányi is? Juhász Gyula? Baudelaire? Zrínyi? Balassa? (A láthatatlanhoz) Hallgass!

A monológ motívumai szintén irodalomtörténeti kutatásokon alapszanak. A két költő viszonyának elmergesedéséhez valóban hozzájárult Németh László Nyugatban megjelenő recenziója a *Nincsen*

51 *Az istenek halnak, az ember él* című Babits-kötetéről szóló, rendkívül éles hangú kritika első két megjelenése: JÓZSEF Attila, *Az istenek halnak, az ember él. Babits Mihály új verseiről*, A Toll 1930. január 10., 10–23.; JÓZSEF Attila, *Az istenek halnak, az ember él. Tárgyi kritikai tanulmány Babits Mihály verseskötetéről*, az író kiadása, Budapest, 1930. (Lásd erről TASI, 161–162.)

anyám, se apám című kötetről,⁵² melynek kritikus hangvétele mögött Babits véleményét látta József Attila. A recenzió olvasására így emlékszik Németh Andor: „Ha azt mondjuk, hogy előbb elszápadt, aztán fülig vörösödött, hogy reszketni kezdett, hogy ájuldozott a felháborodástól, keveset mondunk. A fogait csikorgatta dühében.”⁵³ A szövegeket idézi, az esetet részletesen elemzi Tasi József⁵⁴ abban a centenáriumi Babits-tanulmánykötetben, melyet nyilván Nemes Nagy elolvasott, hiszen ő is közölte benne egy tanulmányát. A szerteágazó, érzelmekkel, félreértésekkel, utólagos félremagyarázásokkal terhelt szituáció bonyolultságát Nemes Nagy a József Attila-monológ zaklatottságával jelzi. A felkiáltásokkal és az önmagának feltett kérdésekkel („Csak a tolla volt Babitsnak?”, „Hallgass!”) mind arra akarja ösztönözni a nézőt, hogy ne kész magyarázatokat fogadjon el, hanem több szempontból is gondolja újra a konfliktust, hogy ne csak egyoldalúan Babitsot hibáztassa, hanem tekintse a konfliktus részének József Attila személyiségét is. A monológ végén József Attila felidézi kibékülésük történetét is:

Aztán egyszer megláttam Babitsot a villamoson. Akkor nem is tudom mi, nem is tudom hogyan... (a láthatatlanhoz) Igen, igen, jól mondod, valami megváltozott. Bennem, köztünk. Valami megváltozott.

Befejezésül, katartikus feloldásként a költő elszavalja a *Magad emésztő* verset. A koncepció része, hogy a versbeli bocsánatkérés érzelmileg elő van készítve, és nemcsak Babits, hanem József Attila személye is nagy empátiával, sőt szeretettel van ábrázolva.

Nemes Nagy Ágnes már 1957-ben is hasonló módon, a két költőt „összebékíteni” akaró gesztussal⁵⁵ fogalmaz Babitshoz írott fiktív levelében:

József Attilát (nagyon kérem, ne haragudjék) e percben talán jobban szeretem, mint a Maga verseit, közelebb van hozzám – de elsősorban ő volt méltánytalan Magával. Maga korszkos költő. És rettentő, ideggörcsös természetét legyőzve, legalább igyekezett a méltányosságra. A tanulmányai erre egyszer s mindenkorra megtanítottak. Az intellektus alapvető érzelme a méltányosság. Valahogy így kell érezni.⁵⁶

A színdarab szerkezetét vizsgálva nyilvánvaló, hogy Nemes Nagy nem hagyományos értelemben vett életrajzi drámát akar írni, amely kész élményeket közvetít, nem érzelmi azonosulást akar elérni, hanem a közönség aktív, kritikusan figyelő részvételét akarja előhívni. Ennek érdekében a darab alapstruktúráját többféle formabontó, elidegenítő eszközzel alakítja ki. Az időskis állandóan mozog, a szereplők pedig gyakran átalakulnak egymásba vagy hirtelen váltással narrátorként szólalnak meg. A szokványos kereteket feszegető megoldás, hogy az I. rész 2. jelenetében a színészek egységesen lépnek ki a szerepükből, és mint színészek kommentálják Babits életét, verseket szavalnak stb. Nemes Nagy Ágnes egyik szerzői utasítása így szól: „Bejön a Schöpflint játszó színész, mint színész.”⁵⁷ Sőt egyszer az egyik szerep egyenesen fellázad a szerző ellen: az egyik Fiatal költő felháborodik azon, hogy neki egyáltalán nincs neve a darabban.

52 NÉMETH László, *Nincsen anyám, se apám. József Attila versei*, Nyugat 1929/23, 649–650.

53 NÉMETH Andor, *A szélén behajtv. Válogatott írások*, s. a. r. Réz Pál, Magvető, Budapest, 1973, 439.

54 TASI, 149–150.

55 MESTERHÁZI Mónika, *A fegyelmezett szenvedély. Nemes Nagy Ágnes: Az élők mértana*, Holmi 2005/3, 721–727.

56 NEMES NAGY Ágnes, *Levél B. M.-hoz*, = Uő., *Az élők mértana*, I. m., 652.

57 NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, 146.

Mennyi név. Mindenkinek neve van. Neked is van: te most Schöpflin Aladár vagy (...) itt van Babits maga, meg Török Sophie, meg Csinszka. Csak nekem nincs nevem. Engem csak úgy hívnak: a Fiatalköltő. Ez igazságtalanság. Miért ne lehetnék én mondjuk, Radnóti? Vagy egy kicsit idősebb: Illyés? Vagy Weöres Sándor, Jékely? Vagy... vagy... mért ne lehetnék József Attila?⁵⁸

Később végül valóban az egyik Fiatalköltő lesz József Attila, s mikor meghallja a hírt, meghatódik: „József Attila? (Belepirul az örömbébe a szakállam mögött, mint egy kislány) Az... az nagyszerű volna.” A feladatot Schöpflintől kapja, aki instruálja is őt: „Mindent tudsz. Mindent, amit a kortársak mondtak róluk. Mindent tudsz, amit a kutatók földeztettek róluk. Ismered a verseket, a dokumentumokat. Formáld meg József Attilát.”⁵⁹ Az instrukció rejtett üzenete, hogy ami monológ formában a színpadon meg fog jelenni, nem a végső igazság akar lenni, hanem csupán egy értelmezés a sok közül. Átváltoznak a szereplők a darab utolsó részében is, mely az *Elza pilóta* című regény dramatizált átirata; itt Babits játssza Elzát és Ilonka lesz a Tábornok, ugyanebben a jelenetben az egyik Fiatalköltő a kegyetlen Kihallgató tiszté válik. A II. rész 2. jelenetében alkalmazza Nemes Nagy Ágnes a legmeghökkentőbb elidegenítő eszközt: a szereplők ugyanis a jól ismert Babits-tanulmányok központi fogalmaivá alakulnak át, és a nagybetűs Tudat, Ösztön, Sejtés és Hit folytat dialógust egymással. A megismerésített fogalmak vitája egyszerre utal a *Tudomány és művészet* (1912) dialógikus formájára, ahol a Tudat és az Élet folytat egymással párbeszédet, vagy *Az írástudók árulása* (1928) esszé szintén nagybetűvel kezdődő fogalmaira, valamint a *Veszedelemes világnézet* (1917) és az

Örökké ég a felhők mögött (1924) gondolati dilemmáira. Nemes Nagy Ágnes minden eszközzel el akarja távolítani a nézőt a közvetlen átélés lehetőségétől, nehogy bárki abba a hitbe ringathassa magát, hogy Babitsot, Schöpflint, Tanner Ilonkát stb. látja a színpadon. Mindent elkövet, hogy a költővel kapcsolatos sztereotípiák elutasítására, kritikai szemléletre ösztönözzön. Célja nem a személyiség áhítatos megjelenítése, hanem az életút, a művek, az erkölcsi és gondolkodói attitűd közös újragondolásának elindítása.

Nemes Nagy Ágnes azonban nemcsak elgondolkodtatni akar, hanem szinte minden mondatával egyúttal intellektuális játékra is hív. A szöveget intertextuális utalások halmazává teszi. Az egyenes idézetek, allúziók, parafrázisok és dokumentumok tűzijátékszerű gyorsasággal váltják egymást, úgy, hogy mindegyik más-más befogadói attitűdöt kelt életre, az azonosulás érzésétől kezdve a megfektetés igényén és a ráismerés örömén át a tárgyi befogadás figyelméig.

Irodalmi művek egyenes idézeteként hét teljes Babits-vers hangzik el a darab részeként, hol Babits, hol más színészek előadásában a következő sorrendben: *Messze... messze; Esti kérdés; Fekete ország; Olyan volt, mint egy drága kisfiú; Mint különös hírmondó; Hazám; A magyarok istenéhez; Örökké ég a felhők mögött – Jónás imája*. Közülük Nemes Nagy Ágnes az *Esti kérdést*, a *Fekete országot* és a *Mint különös hírmondót* részletesen elemezte *A hegyi költőben*. Nem tudom a választ arra kérdésre, hogy a kötetben elsőként szereplő, *Alany és tárgy* címmel külön fejezetet kapó, emblematiszusan tartott vers, *A lírikus epilógja* végül miért maradt ki a darabból, mikor a *Vázlat Babitshoz* című tinteraírású jegyzet verscímei közt még ott szerepelt. Ezenkívül hat versből (*Az Isten és ördög...; Ady Endrének; Verses napló; Dzsungel-idill; Babona, varázs; Jónás könyve*) és két önletrajzi esszéből (*Curriculum vitae, a Teremtő utánzás* Jeopardyról szóló része) hangzanak el részletek.

⁵⁸ Uo., 161.

⁵⁹ Uo., 163.

Több költemény jellemző motívuma, szava allúzió formájában van elrejtve a szöveg részeként (pl. Özönvizet, köessőt, üstököst; *Holt próféta a hegyen*). Jellemző példa a 2. rész 2. jelentének részlete, amikor Babits, Ilonka és Csinszka beszélgetnek egymással, mintha Esztergomban lennének.⁶⁰ Beszélgetésük már önmagában is formabontó életrajzilag, hiszen a két nő nem kedvelte egymást, a darabban mégis békés párbeszédben, csak egy-egy szóval, otthonosan utalnak jól ismert esztergomi Babits-versekre.

B[abits]: Diófa. Ildikó hintázik.

Cs[inszka]: Ott a kutya. Ádáznak hívják, ugye?

I[lonka]: Látom a sárga kalapodat. Kint hagyta a fűben.

B[abits]: Ádáz kutyám. A sárga kalap.⁶¹

Az utalások könnyen megfejthetők: az *Ildikó* című versben szerepel az esztergomi kertben hintázó gyerek alakja, Ádáz címadója lett az *Ádáz kutyám* című versnek, és a *Verses napló*-ban bukkan fel a sárga kalap: „állok fönn a lépcsőfordulón // sárga kalapban”. Ugyanígy néhány fontosabb esszé (*Magyar költő kilencszáztizenkilencben; Költészet és valóság; Könyvpropaganda és könyvégetés; Tudomány és művészet; Az írástudók árulása; Veszedelmes világnézet*), illetve *Az európai irodalom története* lényeges állításai a párbeszédekben megfogalmazott gondolatokban ismerhetők fel.

Különös helyet foglal el a darabban az az utalás, mely Schöpflin Aladár személyéhez köthető, itt ugyanis a kulcsszó („jó-ó-ó”), mely intertextusként a szövegben el van rejtve, nem egy irodalmi alkotáshoz, hanem Nemes Nagy Ágnes saját emlékéhez kötődik. A da-

rabban Babits a Fiatal költő versét elolvasva csak annyit mond neki, hogy „jó”. Schöpflin a történeteket a következőképpen kommentálja: „Na hallod, ittfogta egy versedet. Mi a címe? Zöldalma. Azt mondta: jó-ó-ó. Ezt a »jó«-t lassacskán én is eltanulom tőle.” Az idősebb Schöpflin valóban használta ezt a fordulatot, ha egy elolvasásra kapott írás tetszett neki. Szokását Nemes Nagy Ágnes több írásában is nagy szeretettel eleveníti fel.

Első verseskötetem 1946-ban látott napvilágot, *Kettős világban* címmel. Inci-finci kis füzetecske volt, de azért sok örömet szerzett nekem, például a csodálatosan friss, fiatalok iránt mindig érdeklődő Schöpflin Aladár »elmorgott« jó bírálatát. Az irodalomban közismertek Schöpflin »mormogásai«, amelyekre minden fiatal költő sóvárgott. – emlékszik egy interjúban.⁶²

A Nyugatról írott esszéjében szinte kultikus tisztelettel említi:

Meghallhattam tőle én is a híres schöpflini Jó-t, a szédítő dicséret felsőfokát. És megtanulhattam tőle nem azt, ami legendás és nagyszabású, hanem ami egyszerű, természetes, cifrázatlan; az irodalom fogásának halálosan biztos, mesteremberi mozdulatát. Nem kételkedem benne: póztalansága egy életre befolyásolta érzelmi-irodalmi etikettet.⁶³

A „meghallhattam én is” fordulat arra utal, hogy ez többek tapasztalata volt. S valóban hasonlóan legendaképző kontextusban Ottlik is megörökíti e rövid, de megbízható véleményalkotást:

⁶⁰ Török Sophie kéziratosa naplója alapján tudható, hogy Csinszka egyszer, 1927. augusztus 4-én valóban járt Babitséknál Esztergomban Fenyő Miksa társaságában (*Török Sophie naptárai*, s. a. i. PAPP Zoltán János, Argumentum, Budapest, 2012, I., 301.), de Nemes Nagy Ágnes ezt az adatot akkor még nem ismerhette.

⁶¹ NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, 167.

⁶² NEMES NAGY Ágnes, „Mert fény van minden tárgy fölött”, = Uő., *Az élők mértana*, I. m., II. 321–322.

⁶³ NEMES NAGY Ágnes, *A Nyugatról*, = Uő., *Az élők mértana*, I., 67.

Schöpflinnek volt az ujjá begyében, vagy a retináján vagy a dobhártyája mögött, egy rejtélyes kis mérőműszere, egy ultra-Geiger-kamrája, amilyen senkinek nincs, és amibe millió és millió olvasó százezerféle érzékenysége volt beleépítve. Ha ő bólintott, hogy jó a könyv, a darab, az életmű, akkor jöhetnek a csillogó esszéisták, akik aztán már sokkal részletesebben, hosszabban, elegánsabban ki tudják fejteni, hogy miért is jó, hogyan jó, mennyire jó, mire jó.⁶⁴

A közösen felépített és megformált Schöpflin-legenda tovább él a színdarab szavai közé szőtt „jó-ó-ó” szócska segítségével.

Az intertextuális rájátszások külön csoportját alkotják a parafrázisok. Egyes szám első személyű, szenvedélyes hangú átirásban hangzik el Babits *Istenkáromlás* című védőbeszéde,⁶⁵ amelyet az 1917. március 6-i nem nyilvános bírósági tárgyalásra írt, mikor a *Fortissimo* című verse miatt sajtó útján elkövetett vallás elleni vétességgel vádolták. Nemes Nagy Ágnes tartalmilag és stílusban hűen, de íróilag szabadon használja fel az írott szöveget, úgy, hogy észrevétlenül ható átkötéssel beleszövi Babits *Magyar költő kilencszáz-tizenkilencben* című,⁶⁶ két évvel későbbi esszéjének gondolatait is. Ezt a monológot követi 1921 novemberének (a darab írásakor még nem közismert) eseménye, mikor egy detektív jelent meg Babits lakásán, és a forradalmak alatti szerepvállalásának következményeként toloncházba hurcolta őt.⁶⁷ A jelenet, néha szó szerinti egyezésekkel,

dramatizált változata Török Sophie emlékezésének, melyet 1945. november 26-án a rádióban mondott el:

az előszobából csengetés hallatszott be, s nehéz léptekkel, kopogás nélkül belökte az ajtót egy zömök, rémálom arcú ember. – Idézés a toloncba! – kiáltotta, s egy cédulát lökött az asztalra, aztán köszönés nélkül kidöngött a lakásból. (...) Minket egy félnapos kihallgatás és vallatás után eleresztettek, de a terv az volt, hogy a költőt felügyelet alá helyezik, hetenkénti jelentkezési kötelezettséggel.

Nemes Nagy Ágnes a történetet Téglás János szövegközlése alapján ismerhette,⁶⁸ és annyira jellemzőnek tartotta, hogy önálló jelenetté formálta.

A legterjedelmesebb parafrázis a darab zárójelenete, mely Babits regényének, az *Elza pilótának* az átirata, színház a színházban. A párbeszéd bevezetéseként a következő zárójeles, szerzői megjegyzés áll, mely megmagyarázza a szöveg státuszát:

Jelenet az *Elza pilóta* motívumai alapján. Az *Elza pilóta, avagy a tökéletes társadalom*. Babits Mihály utópisztikus regénye, 1933-ban jelent meg, lidércnyomásos képet nyújtva az Örök Háború koráról. Babits és felesége, Ilonka, eljuttassák ebben a jelenetben a regény feltételezett zárórészét.

64 OTTLIK Géza, *A Nyugatról*, 223.

65 A publikálatlan szöveg főbb részeit Eder Zoltán dolgozza fel és idézi először. (ÉDER, 262–264.) A teljes szöveg megjelent a Belia György által sajtó alá rendezett kötetben. (BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok, I–II.*, s. r. a. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 466–471.)

66 Első megjelenés: BABITS Mihály, *Magyar költő kilencszáz-tizenkilencben*, Nyugat 1919/14–15, 911–929.

67 Szemére hányták, hogy számos művészi-társadalmi szervezet tevékenységében részt vett, hogy elfogadta professzori kinevezését a Magyar Tanácsköztársaság egyetemén, hogy megírta az *Igazi haza* (Új Világ 1919/1, 3–7.) című esszéjét Vörösmarty Szózat című verséről. 1919 decemberében a Középiskolai Tanári Fegyelmi Bizottság fegyelmi vizsgálatot indított ellene, 1920 februárjában a Petőfi Társaság kizárta sorai közül, már-

cius 31-én fegyelmi határozat keretében nyugdíjának elvesztésére ítélték. 1920. május 4-én a forradalmak alatti ténykedései miatt idézést kapott a Magyar Királyi Államrendőrség Főkapitányságára, melyet a lakásán keményen fellépő detektívtől vett át, 1921 novemberében egy napra toloncházba hurcolták. Lásd erről részletesen JANKOVICS József, *Babits Mihály fegyelmi büntetésének revíziós eljárása ismeretlen dokumentumok tükrében*, Irodalomtörténeti Közlemények 2001/1–2, 183–213.

68 TÖRÖK Sophie, *Emlékezés Babits Mihályra hatvankettedik születése napján* = *Török Sophie Babitsról*, s. a. r. TÉGLÁS János, Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola, Budapest, 1983, 250–251.

A „feltételezett” szó arra utal, hogy a darab cselekménye szerint Babits még a regény befejezése előtt van. A betétjelenet valóban a háborúellenes regény utolsó részének szituációját idézi fel, amikor Elza tudatosan az ellenséges frontszakasz mögé vezeti saját gépét, s annak meghibásodása miatt kénytelen kényszerleszállást végrehajtani az ellenséges terület kellős közepén saját Tábornokával együtt. Ilonka játssza Elzát, Babits a Tábornokot. A figurának a regényben Schulberg a neve, a darabban csak Tábornok. Eltérés a regényhez képest, hogy ebben a jelenetben a Tábornok nem sebesül meg súlyosan a leszálláskor, így a darabban egymással beszélgetve várhatják, hogy jöjjön a Kihallgató tiszt, akit a Fiatal költő játszik. E beszélgetés során derülnek ki azok a szörnyűségek, amelyek a regénynek is főbb motívumai, amelyek ellen Elza lázad a regényben és a darabban is: az Örök Háború, a gáztámadások, a bunkerek, a csecsemőcsonkítás, a hadifoglyok likvidálása, Elza vőlegényének kivégzése a szeme láttára. Elzának, ahogy a regényben, úgy a darabban is, szembesülnie kell azzal, hogy a frontvonal mögött is hasonlóan nyomasztó az önkényuralmi rendszer, mint hazájában, s vagy kivégzik, vagy saját területeit kell bombáznia. A kihallgatás a regényben csak röviden szerepel: „Egy aviatikai táborba vitték. Egyelőre oly összetörtnek látszott, hogy a kihallgatásával sem vesződtek, hanem bedobták valami üres kamrába, ahol lerogyott a földre, és aludt, míg föl nem költözték. Akkor kikérdezték; csak arra voltak kíváncsiak, honnan jön, és mit tud.”⁶⁹ A darabban a jelenet részletesebb, a Kihallgató tiszt hihetetlenül cinikus, agresszív és rosszindulatú alakjában, a szembenálló két világ egyformán gyűlöleten alapuló rendszerében Nemes Nagy összesűrítette minden keserű világháborús, ötvenes évekbeli, hidegháborús tapasztalatát. „Hát mit képzelt? Hogy mi el vagyunk maradva? Hogy mi hátul kullogunk a maguk technikája

vagy a maguk módszerei mögött? Ami ott van, itt is van. Ez az Örök Háború kora.”⁷⁰ A regény végéhez képest a legnagyobb különbség az, hogy kimarad a Babits-féle utópisztikus befejezés, ez a világ még gyanakvóbb, még nyomasztóbb és ráadásul teljesen reális. A jelenet befejezéseként fekete egyenruhás alakok kérlelhetetlenül elhurcolják Elzát, a szerzői utasítás szerint ezek „ugyanazok, akik az első részben Babitsot elvitték”. A szálak összeérnek.

Az irodalmi művek idézésének, az utalásoknak, az átirásoknak intertextuális módszere mellett Nemes Nagy dokumentumtömbök létrehozásával is él. A legelső dokumentum-összeállítás Babits ifjúságába, a század elejére vezetne, ha elkészült volna. Az I. rész 2. jelenetében, az első, fiatalkori versek elhangzása utáni részben Nemes Nagy Ágnes a Babits – Juhász – Kosztolányi levelezés⁷¹ anyagából akart szövegeket összevágni, ahogy ezt szerzői utasításként le is írja: „(Részletek Babits – Kosztolányi – Juhász Gyula levelezéséből)”. Az összeállítás nyilván jól illusztrálta volna a darabbeli Schöpflinnel a barátságról szóló gondolatát: „A szerelem forró, hideg az élet. Csak a barátság melegít mindig – mondja a mi Eötvös Józsefünk. Nem tudom, hogy igaz-e ez, de az biztos, hogy a fiatal Babits életét a barátság, a költői-irodalmi barátság, átmelegítette és mélyen formálta.”⁷² Ez a rész sajnos nem készült el, bár könnyen elképzelhető, hogy az átfűtött hangú, intellektuálisan tobzódó, egymás és az irodalom iránt lelkesedő levelezésből Nemes Nagy milyen találó passzusokat illesztett volna össze egy csokorba. Azt viszont tudjuk a legépelt anyagból, hogy a Jeopardyról szóló esszének milyen részleteit választotta ki, hogy bemutassa a sziporkázó történetet, melyben Babits leírja, hogyan találták ki Kosztolányival és Karinthyval együtt „egy fiatal, vitákkal izzó téli estén” a soha nem létező író, hogy

⁷⁰ NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, 184.

⁷¹ *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése*.

⁷² *Uo.*, 147.

⁶⁹ BABITS Mihály, *Elza pilóta vagy A tökéletes társadalom*, s. a. r. BUDA Attila, Magyar Könyvklub, Budapest, [2002], 210–211.

nevének extatikus emlegetésével az irodalmi sznobokkal „gunyoros tréfát”, „áprilisjáratást” üzzenek.⁷³

A második dokumentumtömbbel viszont elkészült. A válogatás az I. rész 2. jelenetében a Babits pacifista versei ellen folyó sajtóhadjárat szövegeit tartalmazza, vagyis a *Játszottam a kezével*, a *Húsvét előtt* és a *Fortissimo* fogadtatásának dokumentumait, tehát azokat a kormánypárti cikkrészleteket, melyekben „nyomorult, magyarul dadogónak” bélyegzik, „az ifjúság megrontásával” vádolják.⁷⁴ A bemutatott idézetek és a kihagyások alapján megállapítható, hogy Nemes Nagy Ágnes a szöveget Éder Zoltán *Babits tanár úr* kötete alapján állította össze.⁷⁵ Egy külön jegyzetlapra ki is írta a *Babits a katedrán* című könyvéből a darabban később felhasznált idézeteket. Ez a dokumentumtömb a korábban már említett, *Istenkáromlás* címmel megírt és a bíróságon elmondott védőbeszéd szenvedélyes hangú átiratával végződik.

Az első világháborús rész dokumentumainak ellenpontja az a jelenet, amelyben Babitsot 1919-es magatartásának megtorlása-ként toloncházba viszik. Az ütköztetés kimondatlan üzenete, hogy a visszahúzódnak tekintett Babitsot két különböző politikai rendszer is büntetni akarja közéleti szerepvállalása miatt. Kiállásainak veszélyét és következetességét, a konfliktust is vállaló véleménynyilvánító magatartás folytatását Nemes Nagy a *Könyvpropaganda és könyvégetés* cikk középpontba állításával akarja hangsúlyozni. Amit a dokumentumok összeállításával és ütköz-

tetésével dramaturgiailag érzékeltetni akar, azt *A hegyi költő*ben konkrétan meg is fogalmazta:

Azt olvasom régi és általam nagyra becsült tollból, hogy „Babitsot belső passzivitás bénítja, hogy kevés cselekvő energiával áll szembe az élettel”. Érdekes. Elvégre lehetséges; nehéz volna valakinek a cselekvő energiáját megmérni, mint a vérnyomását. Ehhez képest mintha elég mozgalmas életet élt volna a költő: szerkesztette a Nyugatot, a magyar irodalom legfontosabb folyóiratát; állásából háromszor mozdították el az első világháború alatt és után politikai okból; egy forradalom egyetemi tanárrá tette, egy irodalmi forradalom vezető alakjaként közéleti, szellemi harcok állandó középpontja volt, a második világháborúban az irodalmi ellenállás feje. Volt még ezenkívül vallásgyalázási pere (neki!), néhány fontosabb külföldi útja (San Remo-díj, vagyis Dante-díj; Husserl-lel, Heideggerrel való megismerkedése), Baumgarten-díj-kurátorsága, halálos betegségében sem szűnő, vezető tevékenysége.⁷⁶

Nemes Nagy Ágnes meggyőződésének mélységét, sőt saját érzelmei által is megvesztegethetetlen ítéletalkotását mutatja, hogy a szövegben emlegetett „rég és általam nagyra becsült toll” nem más, mint maga Schöpfung Aladár, aki valóban több tanulmányában is értekezett Babits passzivitásáról, visszahúzódo, szemlélődő magatartásáról. Az említett részletek az *Irodalmi lexikon* Babits-szócikkében találhatók.⁷⁷ Még az élő legendának tekintett Schöpfunggel is vitába

73 A Jeopardyról szóló szöveg először a *Könyvről könyvre* című sorozat egyik része volt a *Teremtő utánzás* című résszel együtt. (*Könyvről könyvre, Teremtő utánzás; Jeopardy; Kijavított költemények*, Nyugat 1938/6, 459–463.) Utóbb Babits a két első írást önállóan, *Teremtő utánzás* címen, a *Keresztülkasul az életemen* című kötet részévé tette. (BABITS, *Keresztülkasul...*, 85–95.)

74 M. Gy., *Királyért, lobogóért*, Külügy – Hadügy 1915/46, 2.; [Rákosi Jenő] Dunántúli, *Levelek*, Budapesti Hírlap 1915/307, 5.

75 ÉDER Zoltán, *Babits a katedrán*, Szépirodalmi, Budapest, 1966. A *Játszottam a kezével* és a *Fortissimo* versek nagy sajtóvisszhangot kiváltó fogadtatását, már Nemes Nagy Ágnes halála után, Téglás János gyűjtötte össze és rendezte sajtó alá. A *vádolt Babits Mihály: Dokumentumok, 1915–1920*, szerk. TÉGLÁS János, Universitas, Budapest, 1996.

76 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, = Uő., *A magasság vágya*, 68.

77 A Nemes Nagy által idézett megállapítás a lexikonszócikkben két különböző mondatban szerepel. „Benne is erős vágy dolgozik az élet nagy kiélvezése iránt, de ezt a vágyat belső passzivitás bénítja s ezért csak belsőleg, gondolataiban és vágyaiban éli ki.” Illetve: Babits „nagy, a normálisnál fokozottabb érzékenységgel és kevés cselekvő energiával áll szembe az élettel”. SCHÖPFLIN Aladár, *Babits Mihály = Irodalmi lexikon*, szerk. BENEDEK Marcell, Győző Andor kiadása, Budapest, 1927, 84–85.

száll, igaz, név nélkül, ha gondolatilag nem ért egyet vele ebben a számára oly fontos kérdésben.

Nemes Nagy Ágnes sajátos irodalomszemléletére jellemző, hogy egy olyan nagy dokumentumtömböt is létrehoz, mely egy váratlan fordulattal a Babits-recepciót túlfuttatja a költő életén. A toloncház jelenetet, melyben Babits az 1919-es forradalmi kormányok ideje alatt vállalt közéleti szerepeiért bűnhődik, azonnal követi az a cikkgyűjtemény, melynek címe a darabban: 1945–1952. *Vélemények Babits Mihályról*. Ebben a tömbben azoknak az 1945–1952 között megjelent, Babitsot támadó írásoknak a részletei vannak összefűzve, amelyek dogmatikus, szektás alapon ítélték el a költő tevékenységét, még hozzá úgy, hogy az őt követő fiatalokat, többnyire az újholdasokat is keményen ostromozták. Ezzel a megoldással látványosan kijátssza egymás ellen azokat a tényeket, hogy míg a húszas évek elején Babits sokat szenvedett 1919-es magatartásának megtorlása miatt, addig 1945 után legalább olyan durván támadták őt balról, mint elődeik jobbról, még hozzá épp azok, akik az 1919-es hagyomány követőinek vallották magukat. A *hegyi költő*ben így jellemzi a helyzetet:

A háborús rikácsolás közepette nem kellett nekünk hiteltelen szájából a zagyva, a félreérthető, a hideg-meleg, a gyanúsán túl-ordibált, a színvonaltalan – egyértelmű, tiszta, felelős hangot akartunk hallani és meg is hallottuk. A Babitsét. (...) Annál jobban elámultam(-unk) a Babitsot 1945 óta ért (és már 45-ben kezdődő) támadásokon. E szidalmakat, becsületsértéseket, „halotti maszkjának” oly korai megrugdosását nem érdemes idézni. Mindenki tudja: ezek által iktatódott ki irodalmunkból, köztudatunkból és főleg a fiatalság új meg új nemzedékei tudatából századunk egyik legnagyobbja.⁷⁸

78 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, = Uő., *A magasság vágya*, 70.

Nemes Nagy könyvében még azt írja, hogy „nem érdemes idézni”, de a darabba mégis beveszi a támadásokat, melyeket saját megszenvedett tapasztalatai alapján válogatott össze. Egyik gépiratos címlistájának, mely a szöveggyűjtemény alapja, olyan metszően gúnyos címet ad, mely egyúttal jól tükrözi zsigeri utálatát is: *Válogatott öklendezések Babitsról*. Az összeállítást Horváth Mártonnal kezdi. Ő volt az, aki a háború utáni első, megdöbbenően durva kultúrpolitikai támadást indította Babits ellen. A *hegyi költő*ben is említett cikk kiváltó oka Cs. Szabó László *Maszk*⁷⁹ című, Babits emléke előtt tisztelgő esszéje volt. Feldühödve az olvasottakon Horváth Márton a Szabad Nép hasábjain 1945 májusában fulmináns cikkben, ideológiai alapon ront nemcsak Babitsra, hanem mindenkre, aki őt becsüli. A hangvétel érzékeltetéséért álljon itt a darabban idézett teljes szöveg:

Babits már nincs köztünk, de a megjelenő egyetlen képes újságban már feltűnt Babits halotti maszkjának fényképe egy rajongó cikk felett... Az ostromban kissé megsérült, de azért ép Babits halotti maszkja... A félfeudális-fasiszta magyar reakció gyökereit elvágjuk a földreformmal, de virágait nem érték a fejszecsapások... Nem szabad túrnunk, hogy a politikai és gazdasági élet területén visszaszorított reakció a művészetek „megfoghatatlan” szféráiban leljen menedékre.⁸⁰

Jellemző a korabeli hatás mélységére, melyet Horváth cikke az újholdasokra tett, hogy nem sokkal a szindarab megírása után, a rendszerváltást követő évben Lengyel Balázs is kitért rá egy visszaemlékezésében, és „hírhedt Babits-gyalázó” cikknek nevezte.⁸¹

79 Cs. SZABÓ László, *Maszk*, Képes Világ 1945/2, 4.

80 HORVÁTH Márton, *Babits halotti maszkja*, Szabad Nép 1945/54, 5.

81 LENGYEL Balázs *Irodalomtörténetírás, irodalmi értékrend. Válasz az Alföld szerkesztőségének körkérdésére* = Uő., *Visszatérés*, Jelenkor, Budapest, 1990, 147.

Az 1945-től 1952-ig terjedő cikkgyűjtemény része Waldapfel József irodalomtörténetinek álcázott, ám politikai célt szolgáló szövege is. Ő a Babits ellen folyó, egyre hevesebb ideológiai harc képviselőjeként 1948-ban a költő Vörösmartyról írott tanulmányairól akarta azt bizonyítani,⁸² hogy azok lényege „egyenesen hamisítás, akaratlan rágalmazás”. S amikor Vas István egy nyíltan konfrontáló válaszcikkben Babits védelmére kelt, és részletes elemzés alapján rosszhiszeműséggel vádolta meg az okfejtést, akkor Waldapfel a második körben már vele együtt a fiatalokat is megtámadta, és a „Babits-centrikus irodalmi felfogás kártevő szerepéről” beszélt,⁸³ ahogy ez a darabban is elhangzik. Nemes Nagy különösen jó érzékel és nyilván saját fájdalmas emlékeire támaszkodva választotta ki a többi részletet Darvas József, Király István, Lukács György, Révai József jellemzően sematikus és agresszív, irodalompolitikai szempontból sorsdöntő cikkeiből.⁸⁴ Az idézetek szövegét mindig úgy húzta meg, hogy csak a Babitsra vonatkozó részeket emelte ki, s az őt követő vagy védő fiatalok, folyóiratok nevét kihagyta (pl. Lengyel Balázs, Vas István, Zelk Zoltán, Újhold). A záróidézet megint Horváth Mártontól való: „... a tegnap írói... rosszabbak Petőfi múltat daloló éjszakai csalogányainál... ha már hasonlatot akarunk mondani – inkább dögkeselyűk...”⁸⁵ A válogatást olvasva szinte érződik az izzó szenvedély, ahogy Nemes Nagy Ágnes az emlékei alapján újra átéli a hajdani frontális támadások súlyát és irodalmi abszurditását. Erről így vall Babits-könyvében:

82 WALDAPFEL József, Élet és irodalom, Forum 1948/2, 161–165.

83 VAS István, Vörösmarty és Babits, Válasz 1948. április, 367–371.; WALDAPFEL József, Vörösmarty és Babits, Forum 1948/6, 458–462.

84 HORVÁTH Márton, Író-diplomaták, Csillag 1949/18, 44–46.; : L. Gy. [LUKÁCS György]: Újhold, Forum 1946. szept., 112–115.; KIRÁLY István, Népi demokráciánk irodalma, Irodalomtörténet 1950/2, 33–56.; DARVAS József, A magyar irodalom helyzete és feladatai, Csillag 1951/5, 515–543.; RÉVAI József elvtárs felszólalása a Magyar Dolgozók Pártja II. Kongresszusán 1951. február 26-án, Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetősége Agitációs és Propaganda Osztály, Budapest, 1951, 24.; RÉVAI József, Irodalmunk egyes kérdéseiről = Vita irodalmunk helyzetéről, Szikra, Budapest, 1952, 99–142.

85 HORVÁTH Márton felszólalása, Csillag 1951/5, 579–586. Horváth Márton a Magyar Írók Szövetsége Első Kongresszusán (1951. április 27–30.) szólalt fel.

Babitshoz fűződő viszonyomat, az eleve adott olvasói élményen túl, életemben elfoglalt hagiográfiai helyét, fontosságát bizonyára erősen befolyásolta szektás üldöztetése. Az, hogy mártírrá tették, halottként is megölték, felháborodással állította melléje az igazságérzet minimumával rendelkezőket.⁸⁶

Az ötvenes évek fojtogató légkörének megidézését még egy dokumentum egészítette volna ki, ha maga a válogatás elkészült volna. A II. rész 3. jelenetében a berlini könyvégetést Schöpflin így jellemzi: „Az elfajzott irodalmat hatósági rendeletre égetik. Az elfajzott képeket is. Entartete Kunst. Szabályos jegyzék van az égetendőkről.”⁸⁷ Eztán hangzott volna el a Fiatal költő felolvasásában egy jegyzék a következő címmel: *A bezúzni rendelt könyvek listája. 1950.* A darabban csak a cím szerepel, a felolvasandó lista nem, és a kéziratot hagyatékban sem található meg ez a dokumentumon alapuló összeállítás. Az ekkor indexre kerülő könyvek történeti háttere, hogy 1945 után több, ideológiai alapon összeállított, „fasiszta, szovjetellenes, ill. antidemokratikus” tartalmúnak ítélt könyv selejtezési listája készült el. 1950-re már minisztériumi szinten rendezendő országos ügygé nőtt a könyvkivonás kérdése. Az év folyamán négy hivatalos selejtlista is megjelent, a legrészletesebb (a szájhagyomány szerint halállistának nevezett) Útmutató mintegy hatezer (!) címet tartalmazott.⁸⁸ Selejtezésre ítélték többek közt Gárdonyi csaknem minden művét, Jókai és Krúdy Gyula több regényét, köztük *A vörös postakocsi*t, Kosztolányi novelláit és (ami a lista apropóját adja a da-

86 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, = Uő., *A magasság vágya*, 72.

87 NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, 174.

88 Útmutató népkönyvtárak (üzemi, falusi és városi könyvtárak) rendezéséhez, Népkönyvtári Központ, Budapest, 1950.; lásd erről részletesen: VARGA Sándor, *A selejtlista: 1950, Irodalomtörténet* 1983/2, 471–488; KATSÁNYI Sándor, *Indexek, könyvzúzdák, könyvtárosok. Könyvkivonások a Fővárosi Könyvtárban 1945–1950*, Könyvtári Figyelő 2004/3, 513–524.

rabban) Babits Mihály 1946-ban kiadott *Összes verseit és Összes műveit*. A gépiratban kihagyott több sor arra utal, hogy Nemes Nagy Ágnes szeretett volna összeállítani egy megdöbbenő címlistát, hogy demonstrálja a berlini könyvégetés és az 1950-es selejtlista barbársága közötti párhuzamot.

Az utalásokat, az intertextuális szálakat Nemes Nagy szorosan fonja össze. Nem hagy kétséget afelől, hogy Babits, s vele azonosulva ő is, milyen elementárisan ellenzi a háború és a terror minden formáját, még akkor is, ha ezért az álláspontért áldozatot kell hozni. A darab befejezéseként elhangzó *Jónás imája* előtt nem véletlenül teszi fel zárásként Schöpfung in a darab legszorongóbb és leglényegibb kérdését Babitsnak: „Szóval befejezed az Elza pilótát, Mihály. És természetesen továbbszerkeszted a Nyugatot. (...) És írsz tovább. (...) Megírod a Jónás könyvét. (...) Ugye... ugye, nem adod fel Mihály?”. A Nemes Nagy Ágnes által megformált Babits válasza egyértelmű: „Nem adom fel.”⁸⁹

A befejezetlen részek ellenére a darab szinte kész. Irodalomtörténeti jelentősége vitathatatlan, de olvasva a szöveget, színházi szempontból joggal lehet inkább kísérletnek nevezni, mint önmagát igazoló műnek, hiszen dramaturgiailag nem igazán lett sikeres: a szándék szerinti játékos, formabontó elemek néha furcsáknak tűnnek, tematikailag is talán túl sokfelé nyit. Amíg *A hegyi költő*-ben Nemes Nagy Ágnes egyénien sodró nyelvet teremtett, addig a *Babits szerkesztő úr* intertextuális telítettsége nehezen befogadható. Mindezek hozzájárulhattak ahhoz, hogy 1987-ben Gosztanyi János, a Radnóti Színpad dramaturgja elolvassa a szöveget sok módosítást javasolt. Más kérdés az, hogy nem túl szerencsés kézzel nyúlt hozzá, mert olyan komoly szerkezeti stb. átalakítások sorát ajánlotta, melyek a Nemes Nagy Ágnes által pontosan megtervezett és felépített gondolati konstrukciót, az idő, a helyszín és a szereplők megkom-

ponáltságát teljesen felborították volna, így a gördülékenységre biztosítása érdekében végül a darab üzenetének egyik lényege, Babits közéleti szerepvállalásának jelentősége sikkadt volna el.

Gosztanyi 1987. június 29-én írt, húsz oldalas, udvarias hangú levelének egyik komoly változtatási javaslata, hogy ne a szerkesztőségben játszódjék a darab. Nem jött rá, hogy ezzel megkérdőjelezte a gondosan kiválasztott címet, valamint nem sejtette azt a bonyolult utalási rendszert, Mátyás novellájától kezdve Ottlikig, amelyet Nemes Nagy beépített a szövegbe. (Kihúzatta volna például a „szervusz Mihály” mondatot, melyet dramaturgiailag töltelékmondatnak ítélt, nem sejtve annak intertextuális jelentőségét.) A cselekményt tehát áthelyezte volna Babits dolgozószobájába, a nappali időpontot átalakította volna estére, a szerkesztés tevékenysége helyett pedig Babits épp *Az európai irodalom történetét* írta volna. Másik központi elem, amin változtatni szeretett volna, az a szöveg megszólalási pozíciója. Ugyanis Nemes Nagy Ágnes mint a darab szereplőjét közvetlenül is szóhoz akarta juttatni az est folyamán. Épp ezért új szerep létrehozását kezdeményezte, a Fiatal költőnőét, aki többször is egyes szám első személyben idézhetne *A hegyi költő*-ből (pl. „Én Babitsot sose láttam”). Másutt Nemes Nagy Ágnes könyvbéli mondatait Babits szájába adta volna. Elvetette a formabontó ötleteket, például hogy a színházban színházat játszanak, hogy legyen „filozófiai betét”, hogy egy konkrét figurát játszó színész néha átalakuljon színésszé, majd vissza. Össze akart vonni és át akart helyezni jeleneteket. Például abból a szövegrészből, amelyben József Attila saját monológjában csak említi, hogy találkozott a villamoson Babitscsal, külön jelenetet javasolt kialakítani konkrét helyszínnel, kalapemeléssel stb. Ehhez kapcsolódóan egy kurátori jelenet színrevitelét is tanácsolta.

⁸⁹ NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, 185.

Kéne hozzá egy protektor, aki jobbról, egy másik, aki balról gyötri. Ha ebben a jelenetben humor is van – csak jó. Mert itt lehet. Ha ebben a jelenetben egy kis babitsi gonoszság is lenne, csak nyerne vele hősünk. A gonoszsgót pedig úgy értem: mondjon X.-re vagy Y.-ra rosszvéleményeket. Gyilkosakat, megsemmisítőket – humorral. Biztos, hogy voltak ilyen véleményei. Hogy névvel és lakcímmel mondja-e őket? Hát ezt a maga tapintatára bízám. Minél konkrétabb a dolog annál jobb. De ebben a jelenetben az a fontos, hogy a szemünk láttára marad intranzigens.

Gosztonyi a darab végére a halállal való szembenézés és a második világháború anyagát csoportosította volna. Végül *A hegyi költő* egy részletének segítségével a mába megérkezve szeretne volna zárni az estet. Ezt írja: „Még az is dolgunk, hogy a mába megérkezzünk. (erre a Hegyi Költő 116. oldala is jó esély: a Miért szeretem? kezdésre a »Nemcsak őt szeretem....« párhuzam)”. Végül levelét nagyon „sok tisztelettel és szeretettel”, bizakodva zárja:

Azt hiszem ennyiből is láthatja: nem arról van szó, amitől személyes találkozásunk alkalmával érezhetően tartott, hogy mi egy gyökeresen másik darabot szeretnénk írni Magával. Nem. Mi nem egy Babits-drámát kérünk Magától, hanem a saját anyagát egy drámaibb változatban. Hogy mennyit kell dolgoznia, annak megítélésére én nem vállalkozom, de azt meg merném ígérni, hogy az elhangzottak nyomán nem kell feleslegesen dolgoznia.⁹⁰

⁹⁰ Gosztonyi János leveléről lásd még a szöveggözlés jegyzetanyagát, NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, 230–232.

A levél mindvégig tiszteletteljes, a színházi szakember jóindulata, tapintata és segítőkészsége nem vonható kétségbe, ám a javaslatok halmaza annyira mást tűz ki célul, mint amit Nemes Nagy Ágnes eltervezett, hogy feltehetőleg ennyi mindent akkor sem változtatott volna, ha kezdődő súlyos betegségével nem kellett volna hamarosan szembesülnie. A darab történetéhez tartozik, nehezen színpadra vihető jellegét mutatja, hogy egy évtizeddel később, 2008-ban, a Nyugat 100 éves jubileumának ünnepi évében, mikor olyan sok színház foglalkozott nyugatos szerzőkkel, és kifejezetten keresték a bemutatható szövegeket, magam is többször sikertelenül próbálkoztam azzal, hogy valahol műsorra tűzzék a *Babits szerkesztő úr* szövegét. Még ma is vár arra, hogy valaki meglássa benne a fantáziát, s megőrizve Nemes Nagy Ágnes mondandójának komplexitását, akár rendhagyó módon, de színpadra vigye.

A színdarab bemutatásának vagy a szöveg publikálásának több szempontból is nagy jelentősége lett volna a nyolcvanas évek végén. Egyrészt Nemes Nagy Ágnes életműve már sokkal régebben gazdagodhatott volna ezzel az egyedülálló kirándulással, melyet a számára oly szokatlan műfajban tett. Másrészt a saját válogatású 1945–1952. *Vélemények Babits Mihályról* című dokumentum-összeállítás már majdnem három évtizede történeti értékű forrásává válhatott volna az Újhold-recepciónak: mit tartott idézendőnek Nemes Nagy Ágnes, szerinte milyen szövegek mutatják legjobban azt, ahogy Babits meghurcoltatása és az Újhold irodalompolitikai megtámadása, majd lerohanása szorosan összefonódott. Végül ez a színdarab meghatározó része lehetett volna Babits újraértékelési folyamatának is. Ahogy a róla folyó szakmai diskurzus fontos része lett *A hegyi költő*, bizonyosan a *Babits szerkesztő úr* is azzá vált volna. Már 1987-től számon tarthattuk volna Nemes Nagy Ágnes legalapvetőbb törekvését, aki úgy akart

szembeszállni a Babitscsal szemben alkalmazott, öröklődően gyűlöletkeltő beszédmódokkal, hogy a költő érzékenységét, zárkózottságát, szórakozott gátlásosságát, szerkesztői szigorát, nagy tudását, kitartó küzdelmeit, saját természetén győzedelmeskedő bátorságát azzal emeli ki és teszi átélhetővé, hogy a hétköznapi szituációk segítségével egy minden ízében szeretetre méltó embert formál meg. Másik nyilvánvaló célja, hogy a közismert költői szerep mellett a címben jelzett szerkesztői tevékenység korszakos jelentőségét is hangsúlyozza. Ebben a tekintetben Schöpfunglín szájából hangzik el a darab kulcsmondata: „Te nemcsak a Nyugatot szerkeszted, hanem az egész korszakot.” Újszerű az a sajátos szemlélet is, mely a dokumentumok egyénien drámai csoportosításában nyilvánul meg, vagyis Babits európai gondolkodását, háborúellenességét, 1919 utáni meghurcoltatását (hazaárulás, istenkáromlás, toloncház) közvetlenül összekapcsolja az ötvenes évekbeli kultúrpolitika megőrző frázisaival (elefántcsonttoronyba való húzódása, arisztokratizmusa, l’art pour l’art költészete reakciós, hanyatló, pusztító). A párhuzam önmagában sugallja a vádak képtelenségét. Ezt erősíti meg az a történelmi perspektíva, mely szerint a hitleri könyvégetés ellen kiálló Babits könyvei maguk is bezúzendókká válnak az ötvenes évek selejtlistája alapján. Nem utolsósorban fontos lett volna a darab a nyolcvanas évek végén (és még ma is az), azért, mert a maga módján határozottan felszólal két irodalmi perben is. Egyrészt arra akar figyelmeztetni, hogy József Attila tragikus sorsát, a vele kialakult konfliktust ne egyoldalúan csak Babits bűneként tartsák számon, másrészt Adyval való kapcsolatát, s ezen keresztül költészetük megítélését ne rombolóan szimpla vagy-vagy kérdésként kezeljék, természetesen Babits rovására, hanem méltányosan. Ady és József Attila darabbeli kitüntetett helyét jelzi, hogy csak kettejüktől olvasnak fel verset (*Babits Mihály könyvére, Magad emésztő...*), melynek nem Babits a szerzője, ráadásul olyanokat, melyek személye és köl-

tészete előtt egyszerre tisztelegnek. Végül *A hegyi költő* egész mondanójára rimel a befejezésként elhangzó *Jónás imája*, amelyet a szerzői utasítás szerint a színpad elejére lépve maga Babits szaval el, miután Schöpfunglín megkérdezi tőle: „Ugye nem adod fel”.⁹¹ A dramaturgiailag ünnepélyessé tett szavalat arra hivatott, hogy ráirányítsa a figyelmet az egész költői életműre és szimbolikusan is megemelte annak jelentőségét.

91 NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, 185.

Tilalom és mértéktelenség

Nemes Nagy Ágnes és az apofatikus hagyomány

/
Mártonffy Marcell

Nemes Nagy Ágnes *Elégia egy fogolyról* című korai, 1946-ban keletkezett epikus költeményének két közismert sora – „ne mondd soha a mondhatatlant, / mondd a nehezen mondhatót”¹ – elsősorban az etimologikus alakzat ellentétező morfológiai szimmetriájának, az érzékekre ható, emlékezetbe íródó gondolatritmusnak és a megtalált rövid formula végérvényesség-igényének köszönhetően válhatott a szerzői ars poetica összegzéseként ismertté. Ugyanakkor a Nemes Nagy Ágnes esszéiben megnyilvánuló erős reflexivitást, a líraelméleti fejtegetések vezérmotívumait, beszédmódjuk tanító hangsúlyait és egyáltalán, a költőnek az Újhold létrehozásában és az „újholdas” irodalomeszmény megalapozásában betöltött szerepét is figyelembe véve belátható, hogy a gnómaként előálló, a vers kontextusában pedig hirtelen felismerést közlő önmegszólítás belső parancsolatjellege a könnyű idézhetőség (azaz korántsem paradox módon a bennfoglalt konstatív tartalom ellentettje, a toposz „könnyen mondhatósága”) folytán miért emelkedhetett

– a kifelé hangzó intelem, illetve tanítás konnotációjának segítségével – a magyar irodalmi későmodernség jelszavának rangjára és rögzülhetett (irodalomtörténeti kontextusától eloldódva is) közhelyként. Holott az imperatívusznak éppúgy tulajdonítható általánosabb, a mindenkori művészi munkára vonatkoztatható – és ekként az Újhold-líra erős hagyománykötődésének is megfelelő – alkotás-lélektani és poétikai jelentés, mint ahogy tautologikus értelemlehetőségére, következésképp értelmének lehetséges önfelszámolására is talán joggal figyelhetünk fel.

A mondhatatlan mondásának tilalma szószerintiségében logikai paradoxonba ütközik, hiszen tételezett tárgya formálisan kizárja saját nyelvi artikulációját, legyen szó az ezt a képletet megalapozó klasszikus dichotómia bármely oldaláról: a mondó szubjektumról vagy a mondandó objektumról. Kafkát idézve: „a megfoghatatlan: megfoghatatlan, és ezt amúgy is tudtuk”.² A mondhatatlan tapasztalata és az „emberi beszéd”³ közti viszony megragadásáért folytatott küzdelem történetének előterében viszont a megfoghatatlanságra irányuló óvintézkedés már kevésbé tűnik feleslegesnek. Nemes Nagy életművében meghatározó módon van jelen az a szerteágazó hagyomány, amelynek egyik lehetséges végpontja a határátlépés kísérleteinek lezárulása, de amelynek ezzel együtt megőrződő poétikai produktivitása az alapmeggyőződés nyomatékával jut szóhoz az értekező költőnél. A *Rilke-almafa* című esszé egyik, a belső magánbeszéd megformálatlanságát imitáló passzusa szerint:

ez a kinti és ez a benti... ez nem könnyű falat. A mindenki
ri filozófiái alapkérdései közül való. Alany-tárgy viszony.

² Franz KAFKA, *A hasonlatokról*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Elbeszélések*, Palatinus, Budapest, 2001, 447.

³ Vö. PILINSZKY János, *Apokrif*. A vers egy pontján – „Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem.” – az aposztrofé megfordítja az „emberi beszéd” alanyi tulajdonítását.

¹ Vö. NEMES NAGY Ágnes, *A Föld emlékei. Összegyűjtött versek*, Magvető, Budapest, 1986, 240.

Azonosság. Megismerhetőség. Hagyjuk ezt, hagyjuk. Elégdjünk meg annyival, hogy Rilke módot ad, jogot és nem utolsósorban izgatott vadászlázat is, egy sor bölcséleti kérdésjel újrafelkutatására.⁴

1967-ben, az *Ekhnáton*-ciklus létrehozásának indítékáról is számot adó, Mezei Andrással készült interjúban a 20. század „metafizikátlan metafizikája”⁵ fordulat összegzi azt a történeti szituációt, amelyben az előbb említett ismeretelméleti alapkérdés értelmének újrafelkutatása a költészet és a költészetről való gondolkodás megújítását ígéri. Ennek az állapotnak a posztulálása az idézett belső tiltás és a megismerő alany önértelmezése közti összefüggést is kézzelfoghatóvá teszi. „Erkölc és halál, anyagelvűség és feltámadás – az ő [ti. Ekhnáton] alakja ezt mind magára veheti. Kölcsönadja nekünk a legelőször látó ember tekintetét.”⁶ A mondhatatlan (vagy kimondhatatlan) fogalmában összesűrűsödő tapasztalatok időről időre azonosítható – de korántsem a feltétlenség igényével jelentkező – valósi determinációja mindvégig az adódó és a létesített, vagy másként: a fakticitás és a megcsinálhatóság eldöntetlen kettősségének alárendeltje marad,⁷ és ugyanez a meghatározatlanság a létesítő szubjektum pozíciójának megrendülését, egyszersmind nyelvi hozzáférhetőségének és vélt önazonosságával adekvát kifejezhetőségének megszűnését is előfeltételezi. Az önállósult imperatívuszban a „ne mondd soha” felszólítás „soha” időhatározója az önmeggyőzés akár groteszk hatású emfázisaként is olvasható volna, amennyiben a mondhatatlan már logikai szinten megszeghetetlen tilalma eleve

közömbös a mondás alanyának eltökéltsége iránt. Az átélés alanyiságára és az élmény közlésének intenciójára vonatkoztatva azonban a „soha” időindexe az élménylira múltbeliségére és folytathatatlanságára utal vissza. Amennyiben a lírai beszéd határa nem valamely metafizikai tételezettségű nyelven túli valóságtól választ el, hanem – Ottlik Géza *A regényről* című előadásának szófordulataival élve – „nyelven-inneni tartalmaktól”, vagyis eddig kevésbé, csupán közhelyekkel, a nyelv „durva általánosításaival”⁸ artikulált tapasztalatok többletétől, akkor a tilalom e tapasztalatok mondhatatlanjának, „nevenincs teljességének”⁹ tautologikus rögzítésére, a mondhatatlanság tényének ismétlésére, mintegy a nyelvi elégtelenség átélésének paroxizmusára is vonatkozhat. Ottlik és Nemes Nagy felismerése itt egybehangzik: előbbi szerint, „[a] valóság egyetlen pillanata, impulzusa, mozzanata sokkal sűrűbb, hevesebb, káprázatosabb, semhogy bármivel is mérhető volna”,¹⁰ ezért vele szemben a rendelkezésre álló nyelv legfeljebb „szemantikai pontatlanságát és a szintaxisában inherens világkép – valóságértelmezés – tarthatatlan elnagyoltságát, sőt hamisságát”¹¹ volna képes játékba hozni. Nemes Nagynál ugyanez a felismerés mint „a kifejezés közegeinek ellenállása. A költészetben a fogalmi nyelv ellenállása. A szóé. A közlés eredendő lehetetlensége”¹² jut szóhoz:

Nem minden tartalom rendezhető versbe, vagy nem mindig rendezhető; tudjuk, néha éppen a legerősebb emóciók nem engedelmeskednek a vers hívásának. Ahogy Arany abbahagyja halott lányáról írt versét: nagyon fáj, nem megy.¹³

4 NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék I.*, Magvető, Budapest, 1989, 382.

5 *Uo.*, 90.

6 *Uo.*

7 Vö. Catherine MALABOU, *The Form of an „I” = Augustine and Postmodernism. Confessions and Circumfession*, szerk. John D. CAPUTO – Michael J. SCANLON, Indiana UP, Bloomington – Indianapolis, 2005, 131.

8 OTTLIK Géza, *Próza*, Magvető, Budapest, 1980, 185.

9 *Uo.*, 282.

10 *Uo.*

11 *Uo.*, 185.

12 NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanság*, 220.

13 *Uo.*, 364.

Épp ezért az élményközlés közhelyeket ismétlő emocionalitása előre is utal: az önmagát birtokló én illúziójának fenntartására mint kísértő eshetőségre, és ilyen értelemben kezdeményként tartalmazza az ellenőrzött én és az általa előállított, önmagáról való tudását leképező „lélekrajz” meghaladásának programját.

A „mondhatatlan”, amely az *Elégia egy fogolyról* narratív vonulatának elsődleges, életrajzi vonatkozású érzelmi referenciája szerint a kamaszkori barátnő¹⁴ elvesztése miatti fájdalom elmondhatatlan mértékét jelöli, az e fájdalom mint értelmi és indulati középpont körül, annak kiterjesztett tartományában felhalmozódó tapasztalategyüttes uralhatatlansága folytán kikerül az élményközlés kéznél lévő technikáinak hatálya alól, voltaképp tehát az érzelem kvantitatív mondhatatlanságának megközelítését célzó retorikai eljárások illetékességi köréből. A fájdalom itt csupán jelzése annak, hogy „[b]izonyosfajta rend, törvény felbomlott, megmutatva így, hogy nem volt eléggé általános, hogy részesete volt valami nagyobbak”.¹⁵ A mondhatatlan mondásának tilalma ezt a „nagyobbat”, az érzékletek excesszív feltorlódását (amelyet Nemes Nagy Ágnes többször is „névtelen emóciónak” vagy „eddig ismeretlen, névtelen lelki tartalmaknak”¹⁶ nevez és szintén az idézett Rilke-esszében „az észrevevés terének robbanásszerű kiszélesedéséből” eredeztet)¹⁷ távolítja el az élményközlés elégtelenné vált technéjétől és helyezi át az emlékezés és az intencionált figyelem aktusaiban megképződő¹⁸ tárgyi asszociációk jelentésteremtő közegébe, amely a „nehezen mondható” mondásának köztes tereként konstituálódik. S jóllehet

egyrészt elszakad a létesítését vezérlő intenciótól, azaz nem érvényesítheti a közlést megelőző tapasztalati komplexitás eredeti igazságigényét, másrészt azonban a „tárgyszerűen megjelenő” maga válik a valóság mint „nem adott, hanem megalkotandó entitás” eredetihelyévé.¹⁹

A tiltó és újjáalkotó mondásra kötelező imperatívusz az *Elégia egy fogolyról* szövegében a színre vitt s az emlékező gondolkodás előrehaladásának narratív keretet adó gyalogút földrajzi magaslati pontján, egyben a meditáció illuminatív fordulópontján hangzik el. Figyelemre méltó, hogy a versben, a *Három történet* című ciklus első, 1946-ban keletkezett darabjában, amelynek „– a műfajhoz képest erőteljes – epikus szála a reflexív emlékező beszéd gondolativének apropója marad”,²⁰ ez a magaslati pont a márianosztrai kolostor-templom. Itt a pütkösdi szertartás tárgyi környezetében, a belső zarándoklatként metaforizálódó emlékezeti, gondolati és indulati folyamat eseményszerű forduló- és tetőpontján következik be a belső hang sugallatát közlő felismerés, amely egyidejűleg döntő jelentőségű személyes művelődés- és hittörténeti pillanatot jelöl.

– Ti őseim, kik porladoztok,
te égbolt, aki eleven,
te Kálvin-szabta fejfaoszlop,
ti csillagok a hegyeken,
miket az ég úgy föld be nappal,
mint őszömet a föld iszappal,

ti titkon élők, rejtve holtak,
ti lényem szélső pántjai,
ti annyi úrron átkaroltak:

14 Porgesz Borbála, „aki később meghalt Auschwitzban, irtam róla egy hosszú verset”. NEMES NAGY Ágnes, *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II.*, Magvető, Budapest, 1992, 378.

15 NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanosság*, 369.

16 Vö. pl. *Uo.*, 259, 366, 375, 398.

17 *Uo.*, 366.

18 Vö. SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 64.

19 *Uo.*, 65.

20 HERNÁDI Mária, *A Fa vonzásában. Az öt fenyő Nemes Nagy Ágnes életművének tükrében*, Forrás 2005/12, 98.

pattanjatok szét izzani
a tűz kettős nyelvén sikoltón!
Pünkösdi láng! Most nyisd a torkom!

Ez a pillanat egy jelképeitől, a szertartás kellékeitől és folklorisztikus elemeitől megfosztódó, a szubjektivitás terébe áthelyeződő kvázi-vallási kinyilatkoztatás vagy individualizálódott és másképpen megértett üzenet eksztatikussá fokozott ünnepélyességével radikalizálja a vallásos reprezentáció külsőségei elleni protestálást, olyan etikai távlatba állított, a ráció és az akarat készenlétét megkövetelő alkotói feladattá, amely az ittlét adottságának elfogadásában, egyszersmind a végesség szorongató kondícióinak való ellenállásban valósulhat meg, és amely ezúttal a babitsi örökséggel szemben inkább az *Esti Kornél* második fejezetének írói hitvallásával hozható kapcsolatba:

döngesd magad körül a katlant,
élni szorítsd a fulladót,
ne mondd soha a mondhatatlant,
mondd a nehezen mondhatót,
vakít az éj, tekints előre –
erőd a semmi. Kapj erőre!

Köztudott, hogy a nyelv közlőképességére vonatkozó, az életművön végigkövethető eszmélődés azután sem kerüli meg magát a mondhatatlan – vagy többnyire a „kimondhatatlan” – fogalmát és az ezzel rokon kifejezéseket, hogy a szövegszerű kiindulópontjának tekintetű történés bekövetkezett. Schein Gábor szerint:

Nemes Nagy Ágnesnél kezdetben megmarad a megjelenő világ és a rejtőzködő igazság platonikus elválasztása, sőt

ellentéte, ami majd csak a második kötet [a *Szárazvillám*] idején módosul, teret engedve egyfajta fenomenologikus érdekeltségű tárgyas lírának.²¹

A kezdeti platonikus szembeállítás megszűnésével és a mediális feltételezettségű, „metaforikus mozgásokban” kibomló „rögzíthetetlen értelem” jelentőségének megnövekedésével jellemzett alakulás ugyanakkor folytonosságában teszi láthatóvá azt az etikai vonatkozást, amely mint az írástól elválaszthatatlan felelősség – és viszont: mint a felelősségnek a írás művészi médiumához való hozzárendeltsége – az esszéekben a minőség létrehozásának kifejezetten erkölcsi feladataként fogalmazódik meg.

Ezt a feladatot szem előtt tartva, azaz írás és etika viszonyának kérdését megfontolva természetesen nem hagyható figyelmen kívül az a lehetőség, hogy írás és cselekvés együttgondolásának kísérletei éppen azért vannak kudarcra ítélve, mert a feltételezett viszonyt a kettő közti törés határozza meg és teszi esetlegessé. Miként az ellentétes lehetőség is önként adódik: az, hogy az írás mint cselekvő megértés és mint értékeremtés nem – következésképp az értelmező olvasás tevékenysége sem – igényli az esztétikai tapasztalathoz képest idegen etikai reflexió közbejöttét. Amikor azonban Nemes Nagynál a jelentésteremtő szöveg létrehozása és így „az ingyen-hatás elutasítása”, „a művészi erkölcs aszketikus alapjává” válik,²² ez az alapvetés messze nem merül ki a minőség morális jelentőségének hangoztatásában. Ellenkezőleg: a művészi szöveg hatásának konkrét mozzanataként nevezi meg egyebek mellett racionalitás és emocionalitás kölcsönhatásának alakulását mint a szubjektum önértését és felelősségtudatát befolyásoló tényezőt. Az alkotó egyik definíciószerű kijelentése szerint: „A művészet pszichénk élettani-

²¹ SCHEIN, I. m., 34.

²² NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanság*, 330.

lag meghatározott formáinak érzékletes vetülete” vagy éppenséggel a világ felfogásának „geometriai vetülete”. Ez azért lehetséges, mert „a versben biológiaiilag determinált, belsővé lett formákat kell kivetítenünk, amelyek hatnak ránk, válaszokat váltanak ki belőlünk, felismeréseket, ráismeréseket, emóciókat.”²³

Az élettani hivatkozás egybehangzik Nemes Nagynak azokkal a már jóval kevésbé determinisztikus megállapításaival, amelyek egyrészt magára a névtelen emócióra, másrészt a vers „racionális szférájára” vonatkoznak, és amelyekben a lírai szöveg hatása végső soron a megértés akadályaiával szembesülő befogadó érzélemvilágának és gondolkodásának elmozdulásaiban és újrendeződéseiben realizálódik.

Mindez sietős konklúzióként nyilvánvalóan nem több közhelynél, viszont eredeti felvetésnek bizonyulhat abban a szöveggörnyezetben, amelyben az írás és az önmegértés horizontját a kimondhatatlan vagy megnevezhetetlen tapasztalatteljesség alkotja. A racionalitás és az emocionalitás határának kitágítása, az a poétika, amely mindkettő ismeretlen dimenzióit és arányait saját szabályainak újjáalkotásával törekszik felmérni és mozgásban tartani a történelmi tapasztalatra adott, mindenkor személyes válaszokat, a felelősség előzetesen „kimondhatatlan tetteit” szolgálja az eleven figyelem dinamikájának fenntartásával és az általa előhívott felismerésekkel. Amint *A vers mértana* című esszében olvasható:

Úgy gondolom: nagyon is ellentétben a közhittel, nem alkonyodik be a „szabály” képzete fölött a versben, inkább hajnalodik rá. Új, majdnem félelmes hajnal ez, mint annyi másban, technikában, történelemben, amolyan romok feletti hajnal. Valamiféle pusztulás, fenyegetettség eleme is benne foglaltatik. (...) Mélyen időszerűnek érzem – és korántsem

²³ Uo., 334.

állok ezzel egyedül – az új rend, a költészet tágasabb kereteinek kutatását.”²⁴

A *nyelv válságáról* című szövegnek az *Elégia* revelatív parancsát is értelmező meglátása szerint:

Nyelvünk elégtelenségének érzése pontosságigényből fakad. Túlságosan sok mindent megtudtunk az utóbbi időben a világról, önmagunkról. Sok volt ez a 20. század, sok volt a távlat, és sok volt a részlet, sok volt az eszme, és sok volt a tapasztalat – s így többek közt megtanultuk azt is, hogy mit nem tudunk kimondani.”²⁵

Az apofatikus – az Istenről való mindenkori beszéd inadekvát voltán és a tulajdonságairól tett tagadó kijelentések elsődlegességén alapuló – hagyomány temporalizálódása, átíródása a történelemre irányuló kérdésbe, amelyre az idézet a huszadik század tapasztalatára felelő nyelv elégtelenségének említésével utal, Nemes Nagy Ágnesnél nem érvényteleníti az immanens valóságérzékelést meghaladó abszolútum igényét. Művében a megnevezhető és a megnevezhetetlen antitetikus nyelvi figurája és ennek a prózai írásokban felbukkanó változatai – egyebek mellett a nyelven túli vagy kívüli, az ismerten túli, a „ki-nem-fejezhető”,²⁶ illetve a hozzájuk tartozó, jelölt vagy bennfoglalt ellenfogalmak – nem szimmetrikusak a hallgatás és a beszéd ellentétével. A kötetcímként különösen szuggesztív *Szó és szótlanság* fogalompár mintha a nyelv létmódját egészében átfogó és meghatározó polaritást nevezne

²⁴ Uo., 370.

²⁵ Uo., 23.

²⁶ Uo., 561: „...az ilyen költők igen erősen érzékelik az *individuum ineffabilét*, a kimondhatatlan egyéniséget, és gyakran jutnak a ki-nem-fejezhető veszélyes határszélére. Ezt a kifejezhetetlent fejezik ki úgy, hogy elrejtik.”

meg, de emblematicusságát, összegző képességét az esszék nem igazolják – szemben például a „fogalmi és nem-fogalmi”, vagy a „köznapi és művészi-érzékletes”²⁷ kettőssével, amely kulcsszerepet tölt be a prózai írásokban kibontakozó költészetfelfogás megalapozásában. Az elnémulás itt kizárólag a költészet történetéből ismert, többféleképpen magyarázható életrajzi esemény, az alkotói válság tüneteként említődik, nem utal magasabb rendű, a nyelvvel közölhető ismeret korlátait maga mögött hagyó valóságmegragadásra, a titokba való beavatódásra, az Abszolútum közelségére, még kevésbé a misztikus egyesülés állapotára.

Vannak, akik addig tépik a költészet anyagát, amíg széttépik, aztán elhallgatnak. A modern költői elhallgatás, Rimbaud-é, Rilkeé, Valéryé és annyi másé – ha korántsem egyetlen okból –, századunk egyik tünete. És vannak költők, akik továbbra is verset akarnak írni, művészetet csiholva abból a művészetelenes, másodlagos jelzőrendszerből, ami a nyelv.²⁸

Kétségtelen, hogy Nemes Nagy saját líraeszményét elsősorban az utóbbival, a szakadatlan nyelvi erőfeszítéssel rokonítja, az alkotás tapasztalatának hasonló szerkezetére utalva, mint amelyet Ottlik konstruál meg *A regényről* szóló, már idézett előadásában és hoz szóba más megnyilatkozásaiban. A hallgatás itt beépül a beszéd ökonómiájába. Ismétlődése az alkotói önértelmezésekben sokkal inkább a közlés szükségszerű elliptikusságának trópusaként működik, semhogy a megértés ideálisabb fázisát nevezné meg, meditatív és egyben mediális, a tapasztalatot a nyelvvel közvetítő mozzanatként pedig maga is az átfogóbban értett kommunikációs folyamat része. Az *Ekhnáton*-ciklus első darabjában a vágy (mint a mondottat meg-

haladó valóság érzékelésének intencionális mozgása) nem az elhallgatás felé küldi a beszélőt, hanem a *theopoia*, az „istencsinálás” művelete (mint minden teológiai beszédhez alapvetően hozzátartozó konstrukciós tevékenység) eredményeképpen metafizikai ellenpólusát saját materiális kontrasztjaként hívja létre. A „betonból” való „ég” akart bizonyossága – természetesen, mivel a költői (isten-)mű maga a vers – a szöveg megalkotottságának, konzisztenciájának, nyelvi tömörségének, nem utolsósorban a „nehezen mondható” megtalált formájának trópusa:

A vágy már nem elég,
nekem betonból kell az ég.
Hát lépj vállamra, istenem,
én fölsegítlek.

Figyelemre méltóan párhuzamos teopoétikus gesztussal a 122. zsoltár, amelynek 3. verse Jeruzsálemet mint jól megerősített – Martin Buber és Franz Rosenzweig fordítása nyomán: mint „önmagában jól egybeépült”,²⁹ köveinek pontos illeszkedésétől szilárd – várost, azaz mint konzisztens egészet dicséri, hasonlóképpen vonatkoztatja egymásra a műalkotásként szemlélt építészeti kompozíció zárt formáját és Isten jelenlétéből fakadó szentségét. A város esetében az „emberi kéz alkotása” éppen mint „csinált” valóság (fikció), amely máskülönben a bálvány bibliai jelölője,³⁰ azaz megformáltságával – védelmet nyújtó zarándokhelyként – válik alkalmassá arra, hogy a Szent lakóhelye és jele legyen. Olyannyira, hogy Ágoston a zsoltársor latin szövegében szereplő *in idipsum* (önmagában) kifejezést már nem a város, hanem Isten egységének (és belső életének) allegóriájaként

29 „Jerusalem du, aufgebaut als eine Stadt, die in sich verfugt ist zusamt.” *SOB (Studijni on-line bible, Buber-Rosenzweig-Übersetzung (1929))*, <http://www.obohu.cz/bible/index.php> (elérés: 2016. 9.11.).

30 Vö. MTörv (Móz V.) 4,28: „És szolgáltak ott emberi kéz által csinált isteneknek: fának és kőnek, a melyek nem látnak, nem is hallanak, nem is esznek, nem is szagolnak.”

27 *Uo.*, 19.

28 *Uo.*, 18.

olvassa.³¹ Ily módon viszont – a nyelvi műalkotás összefüggésében is – egyidejűleg két irányban teszi elgondolhatóvá az ember által létrehozott és az isteni minőség oksági viszonyát, különösen, mivel az Ágostonnál központi szerepet játszó transzcendens *idipsum*, mintegy Isten legsajátabb identitásának jelölője, a körülírás hiperbolikus és sokszorosan ismétlő retorikájában, azaz megalkotottságának mértéke szerint válhat – látványosan *nyelvi* – tapasztalattá.³²

A rejtőző Isten lényegi különbségét, kívülségét és idegenségét őrző negatív teológia beszédmódjától, amellyel Nemes Nagy és Ottlik művészetének számos diszkurzív jellegzetessége állítható párhuzamba, ennyiben határozottan elkülönül az Istenről való beszédnek a keresztény misztika hagyományát továbbíró, Pilinszky költészetére nézve meghatározó modalitása. A megnevezés cezúráját fenntartó és bármiféle jelölés alkalmatlanságának grammatikai jelzését továbbhordozó nyelv ugyanis nemhogy kitüntetné a végérvénységre számot tartó kijelentést, ellenkezőleg: az őrzött határon innen megsokszorozza a nyelv jelentésteremtő energiáját. A Nemes Nagy Ágnes poétikájában – a vers komponenseinek állandó mozgása dacára vagy e mozgás érdekében – még szigorú ellenőrzés alatt tartott mérték és arány meglazulása, a nyelvi regiszterek sokféleségének megjelenése és a líranyelv mértéktelen befogadóképességének aktualizálódása sem feltétlenül értelmezhető a hagyomány radikális megszakadásaként. Sőt, az Újhold költészetének utóidejében a jelhasználat variációs bősége alkalmasint a transzcendentális

31 „Hierusalem quae aedificatur ut civitas cuius participatio eius in idipsum” (Vulgata-fordítás): Jeruzsálem olyan városnak épült, amelynek „önmagában van részesedése”.

32 „Cuius participatio eius in idipsum. [...] Quid est *idipsum*? Quomodo dicam, nisi *idipsum*? Fratres, si potestis, intellegite *idipsum*. Nam et ego quidquid aliud dixerō, non dico *idipsum*. Conemur tamen quibusdam vicinitatibus verborum et significationum perducere infirmitatem mentis ad cogitandum *idipsum*. Quid est *idipsum*? Quod semper eodem modo est; quod non modo aliud, et modo aliud est. Quid est ergo *idipsum*, nisi, quod est? Quid est quod est? Quod aeternum est.” (Augustinus Enarrationes in Psalmos, 122, 5). Vö. Jean GREISCH, „*Idipsum*”. *Divine Selfhood and the Postmodern Subject = Questioning God*, szerk. John D. CAPUTO – Mark DOOLEY – Michael J. SCANLON, Indiana UP, Bloomington–Indianapolis, 2001, 235–262.

aposztrofé nyelvi fegyelmének szélső értékét, az elhallgatást ellentételező, s ezzel együtt át- és kifordító energiaként – de a névtilalom parancsának hatástörténetét végigkísérő nyelvteremtő szabadságként is – töretlen folytonosságra léphet azokkal a kezdeményezésekkel, amelyek a későmodernség feltételei között főként a hermetikus jelviszonyok és az elliptikus grammatikai szerkezetek összjátékát megteremtve törekedtek a tapasztalaton túli valóság (vagy az érzékelés egészét megérintő tapasztalat) nyelvbe hívására. Amikor Johann Baptist Metz a vallást egyetlen szóval „megszakításként” definiálja,³³ akkor olyan eseményre utal, amely, bár mindenkor utólag, az értelmező nyelvben válik tapasztalattá, elkülönülésében és eredendő negativitásában – a vallási tradíció közvetítésének egyezményes formáit esetlegesen nyilvánítva – a hiányra adott válasz pluralitását s így mintegy szüntelen eljövételét sürgetve igazolja saját hitelességét és a hagyomány elevenségét. Az elhallgatás egyáltalán nem összeegyeztethetetlen az ugyanarról – az elhallgatotról – való beszéddel, s ilyen értelemben a „nehezen mondható” sem rögzíthető a beszéd előreláthatatlan (poétikai) történeteiben megformálódó alakzatok időtlen mértéke gyanánt. Úgy tűnik, a „nehezen” és a „könnyen” mondható közti határ viszonylagosságát – amint ez már Kosztolányinak és Babitsnak a *homo aestheticus* megítéléséről és egyáltalán: megítélhetőségéről folytatott vitája is nyilvánvalóvá tette – csupán az értékállandóság és az ezt közvetítő tanító szándék hiányaként felfogott „könnyűség” morális elmarasztalása (és egyben félreértése) számolhatja fel. Sokatmondó, hogy a Nemes Nagy számára megkérdőjelezhetetlenül példászerű Babits Szent Ágoston *Vallomásainak* magyar fordításáról írt nevezetes kritikájában ugyanazt az Ágostont méltatja, joggal, a retorika virtuóz mestereként, kimondatlanul a szecessziós nyelvalkotás eszményének igazolásaként is láttatva írásművészetét, akinek életművében

33 Jean-Baptist METZ, *Faith in History and Society. Toward a Practical Fundamental Theology*, ford. David SMITH, Burns and Oates, London, 1980, 171.

– Jean Greisch megjegyzése szerint – 1685-ször fordul elő „Isten [belső] életét jelölő vezérszóként”³⁴ az *idipsum* (önmaga vagy saját maga) névmás mint a szavakon túllépő szemlélődő megismerés végső céljának jelölője. Ágoston

nem a sima jó író, hanem a sziporkázó, robbanó erő és géniusz. (...) csupa nyugtalanság, örökös elégedetlenség az ő szótáryrésze: ugyanaz a nyugtalanság, mely az ideges, vibráló stílusban láthatóvá válik. (...) elkábulunk a szavaknak ez ideoda csapkodó zuhatagától, melyek aprók és mégis ütnek, ugrálók és mégis súlyosak. (...) Ez a temperamentumos, soha nem nyugható, soha el nem szélesedő stílus: az író maga.³⁵

Greisch az isteni *idipsum* hozzáférhetetlenségét a szubjektum önmagából való kiszolgáltatásának ösztönzőjeként, következésképp az *idipsum*ra összpontosító beszélő alany megragadhatatlan mivoltának az önkimondás legváltozatosabb kísérleteiben tárgyasulós észleléseként értelmezi. Hasonlóképpen azonosítja Anselm Min, Derrida differenciális jelszemléletének negatív teológiai párhuzamait és Jean-Luc Marionnak a „dicséret” liturgikus műfajához kapcsolódó nyelvelméleti belátásait összevetve, a kimondhatatlan megnevezésének szemantikai önkényét a lehetséges kijelentések eredetihelyével:

Egy és ugyanaz a jelentésnélküliség (non-szensz) dicséretnek végtelenjét hívja létre. Ekként a távolság, miután már megbizonyosodtunk arról, hogy nem szüntethető meg, végtelen mértékben válik keresztül-kasul bejárhatóvá. A névtelenség [*anonymity*] együtt jár a soknevűséggel [*polyonymy*].³⁶

34 GREISCH, J. m., 245.

35 BABITS Mihály, Ágoston = Uő., *Esszék, tanulmányok*, ford. dr. VASS József, szerk. BELAI György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 1/479., 480., 483.

36 Anselm K. MIN, *Naming the Unnameable God: Levinas, Derrida, and Marion = Self and Other. Essays in Continental Philosophy of Religion*, szerk. Eugene Thomas LONG,

A huszadik század történelmi törését érzékelő hitreflexióban a valóság nyelvi folytonosságát megszakító törés a lehetséges válaszok közül nem a (ki)mondhatatlan megnevezésének új kánonját, hanem csak a törés nyomán előálló etikai imperatívuszt jelölte ki: az idegen befogadását, következésképp az én önmeghaladását, a Szent Ágoston *Vallomásainak* IX. könyvében elhangzó kettős kérdésre is emlékeztetve: „*Quis ego et qualis ego?*” – Ki az az én és milyen (vagy melyik) én? De ugyanezért a beszédlehetőségek tartományát sem határolta körül, hanem határtalanra tágította. Kovács András Ferenc *Scintilla animae* című esszé- és interjúkötetének egyik Pilinszky-hommage-ában a hűséges tanítvány nyelvi personájában megszólaló beszélő idézetekben gazdag hiperbolikus stílusimitációként is olvasható szövegformálással létesít olyan nyelvi közeget, amely egyszerre közvetíti a feltétlen devóció, a vállalt folytonosság és a tudatosan kimunkált alapvető differencia jelzéseit:

Az ő poézisének természete a maga egyedülállóan katartikus mivoltában megrázó példája nagyságunk és semmisségünk (tán csak a Pascaléhoz fogható) folytonos fölismerésének, miszerint megalázottan, darabokra szaggatva, sejtekre szét hulltan is egy elidegeníthetetlen Egész halhatatlan szervei, szenvedő meghosszabbításai vagyunk a világban valamint önnön idegenségünkben. Részei és részesei lettünk a köznapilag nem érzékelhetőnek, amely mégis vérünkbe vált, hisz hozzánk tartozik, s erősen tart, akár a büntudat. József Attilát parafrázálva: „Tudunk egymásról, mint öröm és bánat.”³⁷

Springer, Dordrecht, 2006, 108.

37 KOVÁCS ANDRÁS FERENC, *Scintilla animae*, KOMP-PRESS – Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 1995, 148.

Poetológia, nyelvszemlélet és irodalomfogalom összefüggései Nemes Nagy Ágnes esszéiben

/
Lőrincz Csongor

Nemes Nagy Ágnes diskurzív írásaiban kifejtett irodalom- és költőiségkonceptiójának, valamint a vele korreláló nyelvfogalomnak a vizsgálata nem tekinthet el a Nyugat-örökségtől mint a költőnő számára egyszerre mérvadó és mégis részben eltávolodott vagy mássá vált hagyománytól. A Nemes Nagy-esszéikben kirajzolódó explicit költőiségfogalom fő koordinátáit illetően többé-kevésbé egyértelműen ezen háttér előtt helyezhető el, ugyanakkor az írók túl is kívánnak lépni a költői, poetizált-esztétizált, ilyen értelemben exkluzív szó primátusán, ha nem is egyfajta depoetizált, a szintaktikai szövegszervező elveket előnyben részesítő költészet-praxis felé (némileg eltérően saját költői gyakorlatától, főleg későbbi pályaszakaszában),¹ de a „nem-szótényezők”² erőteljesebb méltatá-

1 Nemes Nagy esszéstípusa és ugyanezen „stiluselemek” versekbeni eltéréseit és funkciókülönbségeit állapítja meg Schein Gábor. SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészet*, Belvárosi, Budapest, 1995, 122.

2 A „nem-szótényezők” a „ritmus, szerkezet, ismétlés, arány, sorképzés, verselés”, aztán „a szóközök, megszakítások, inverziók, a szóelhelyezés oly fontos gyakorlata, sor és sorköz, szerkezetek...” NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanúság. Összegyűjtött esszék I.*, Magvető, Budapest, 1989, 346. A „nem-szótényezők” tematizálása a nyelv tárgyasíthatatlanságának belátásából fakad, a lexikális-alaktani értelemben vett nyelv hatáira figyelve.

sa irányában a költői szövegek generatív, valamint hatásesztétikai elveit tekintve. Egyrészt feltűnő, mennyire a Nyugat általános poétikai orientációja hat Nemes Nagyra, így érdeklődésének előterében főleg a képszerűség kérdései, továbbá formálpoétikai összefüggések állnak (nem mutatva kíváncsiságot a szövegtársítás, az írásszerűség – például anagrammatika –, a költői szöveg materialitása, a többhangúság, egyáltalán a „hang” figurációi, virtualizálódása, megsokszorozódása irányában). Másrészt számos olyan, inkább immateriális jellegű esztétikai hatástényezőre figyelmeztet – a fiziológiai értelemben is vehető hangoltságtól, modalitástól és poétikai atmoszférától (egyfajta hangulattól) a költői megnevezés virtualizációjáig – egy nagymértékben temporalizált költészetfelfogás általános háttere előtt, hogy elégséges indokkal feltételezhető, Nemes Nagy lírakonceptiója markáns irányvonalat képvisel a Nyugat-költészet utáni poetológiai útkeresések mezőnyében.

Nemes Nagy Ágnes esszéi több ponton komplex irodalom- és költőiségfogalmat dolgoznak ki, illetve működtetnek, úgy poetológiai, mint általánosabb szöveg- és nyelvelméleti szempontból. Ezen irodalomfogalom, illetve költészetkonceptió mai nézetből talán leginkább termékeny vonása a mindenkor szöveg konstitúciós elveinek dinamizálásában áll, el egészen annak olvasásbeli, hatásjellegű létmódjáig. Nemes Nagy hatásesztétikai alapon vet számot több fontos poetológiai, sőt líraelméleti kérdéssel és jelenséggel, lényeges nyelvelméleti aspektusokkal támogatva meg elemzéseit és meglátásait. Dacára annak, hogy esszéírói munkásságában komoly ellentmondások is felfedezhetők az említett karakterisztikával szemben (a költői magatartás és szubjektíváció lelki és alkati tényezőkre való visszavezetése, vagyis antropomorfizálása és szubjektívizálása, minden személytelenségi maxima ellenére, például a Babits-nagyesszéiben), ezen vonásokat érdemes közelebből is megvizsgálni.

A poétikai összefüggések tárgyalásának egyik fő fókuszpontja Nemes Nagynál a költői megnevezés problémája, ami tágabban a nyelv eszközszerűségének felfüggesztésében jut érvényre, illetve ezt magát hivatott végrehajtani. Vagyis a költői megnevezés újradefiniálásának motiváló kontextusa, elsődleges tétje a nyelvi eszközszerűség határainak (korlátainak) áthágásában nyilvánul meg, amely ugyanakkor ismeretelméleti érdekkeltséggel is bír. Mindez történeti síkon is explikálódik: a Nemes Nagy-irodalomfogalom artikulációjához alapvető módon tartozik hozzá a modern nyelvvaláságról adott értelmezése (ezt az irányultságot összegyűjtött esszéi első kötetének címe is jelzi: „Szó és szótlanság”). Egyik fő tézise szerint „a nyelv válsága elsősorban mérőeszközeink válsága”, amelyet egyfajta történelmi tapasztalat idéz elő.³ A nyelv „elégtelenségének” tudását persze kognitív alapozású képletnek is lehet tartani, ugyanakkor nem is pusztán a tudás, hanem annak – mint evidenciatapasztalatnak – az intenzitása a döntő Nemes Nagy számára.⁴ Vagyis bizonyos értelemben ezen intenzitás mérhetősége lehet a tulajdonképpeni probléma „a nyelv bizonyosfajta lehetetlenülése”-nek tapasztalatában,⁵ amely alighanem meg is vonja ezen „tudás” kognitív alapjait és inkább egyfajta traumatikus tapasztalat, továbbá a költői önprezentáció performatív jellegének belátása felé közelíti: „A költői kép is jel tehát, jel, mert a nyelvi rendszer része, és jel különösképpen századunkban, nemcsak azért, mert jel mivolta jobban tudatosult, hanem mert jelként kíván hatni.”⁶ A másik fontos tézis („Századunk költői forradalma voltaképpen a nyelv lázadása önmaga ellen”)⁷ ugyancsak kapcsolatba hozható az intenzitással,

nem egyszerűen a lázadás tényével, hanem annak intenzitásával: ez az erő(sség) lép túl a nyelv eszközszerűségén, annak kognitív-reflexív képzein is. Maga ez az intenzitásfok viszi túl a nyelvre vonatkozó kérdést a reflexív horizonton, egyfajta eredendőbb kérdésesség intenzitásává fokozva azt. Ezen nyelvi kérdésesség pozitív aspektusainak felderítésében Nemes Nagy esszéisztikája komoly irodalomértelmezési-módszertani hozadékokkal bír.

Retorikai-poetológiai síkon a katakretikus megnevezés komplexuma kerül előtérbe az író műveiben.⁸ A nyelvi tropológia referenciális eredetnélküliségét manifesztálja a katakretikus trópusa, amely viszonylatnak Nemes Nagy mind lehetséges nyelvelméleti vonatkozásait, mind költészetelméleti tétjét megfogalmazza. Nyelvkritikai síkon szó esett a nyelv viszonylagosságáról, „lehetetlenülés”-ről, melynek a katakretikus önkényessége az egyik indexe, líraelméletileg pedig a „névtelen” fogalmának előtérbe helyezésével párhuzamosan derül fény a költői megnevezés katakretikus jellegére:

A tudat határain vagy azon túl is bolyongó névtelen, gazdátlan, de nagyon is érzékelt emóciókat – amelyeknek jelentőségét eltúlozni alig lehet – mintegy kézen fogni és bevezetni a házi indulatok körébe: ez látszik a 20. századi költő mindig megújuló egyik feladatának.⁹

sége a szó. A szónak értelme van. És meg nem szűnő élményünk a százszor regisztrált hasadás a szó mint mindennapi kommunikációs eszköz és a szó mint versre használt eszköz között.” *Uo.*, 17.

⁸ A katakretikus trópusára Nemes Nagy költészetét tekintve Kulcsár Szabó Ernő hívta fel a figyelmet. Lásd KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A megértés alakzatai*, Csokonai, Debrecen, 1998, 96–97.

⁹ NEMES NAGY ÁGNES, *Rilke-almafa* = *Uo.*, I. m., 375. Vö. még NEMES NAGY ÁGNES, *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II.*, Magvető, Budapest, 1992, 213., itt „szóhatár alatti (pontatlanul tudat alatti) emóciók”-ról, „percepciók”-ról esik szó („a névtelen érzelem beemlése a nevezhetők közé”).

³ NEMES NAGY ÁGNES, *A nyelv válságáról* = *Uo.*, I. m., 23.

⁴ „No persze, eddig is tudtuk, hogy korlátozottak vagyunk. De sohasem tudtuk ennyire.” *Uo.*, 25.

⁵ *Uo.*

⁶ NEMES NAGY ÁGNES, *A költői kép* = *Uo.*, I. m., 288.

⁷ *Uo.*, 18. Ennek kifejtése a „lehet-e írni egyáltalában?” kérdés felfejtése: „Megint nem a kérdés az új, hanem annak hevéssége. Mindannyian tudjuk: a költészet legfőbb ellen-

A névtelen mintegy a nyelvi-fogalmi reflexivitás határait jelzi, ugyanis érzékelési-fiziológiai dimenzióval is bír, ugyanakkor a költői megnevezésnek láthatólag ezen „névtelen emóciókat” kell valamiképp domesztikálnia a megnevezésük révén, vagyis, úgymond, kulturalizálnia őket. Ezt a kiegyenlítő, belsővé tévő képletet persze árnyalja is a másutt feltűnően agonisztikus megfogalmazás: „Minden vers harc a megnevező és a névtelen között.”¹⁰ Azt lehetne mondani, hogy ennek a „harcnak” az *egyedi* intenzitása (pontosabban: intenzitásfoka) dönt egy vers költőiségének fokáról, korántsem a benne résztvevők antagonizmusának kiegyenlítése. Különösen, hogy a megnevezést nem eszközelvű birtokbavételként, referencializációként vagy megjelölésként kell felfogni, hanem egyfajta evokációként, nem „megismertetésként”, hanem „ráismertetésként”,¹¹ vagyis valamiféle igazságtapasztalatként. Nemes Nagy egy másik esszéjének megfogalmazásával élve, a megnevezés mint evokáció nem valamely tárgyi-fenomenális felületet ér el, hanem ennek „túloldalát”, sőt „önmagunk túloldalát” idézi meg¹² (ezért lehet – nem feltétlenül referenciális jellegű – evidenciaértéke, ezért lehet „ráismertetés”). Vagyis a költői megnevezés ilyen artikulációja a beszélő vagy olvasó alanyok önmegértését, tágabban szubjektívációs folyamatait is érinti. Ez a „túloldal” mármost más nyelvi eszközökkel vagy beszédmódokkal megragadhatatlan, ezért jelent szinguláris, sőt performatív evokációt, amely Nemes Nagy nem-morfológiai értelmezésében a költészet kitüntetett jegye, elmélyítve annak potenciális igazságeseemény-jellegét: „... a vers nem azért nem-

próza, mert 'formája' van, ríme, ritmusa, hanem azért, mert közlendői – saját szavain kívül – közölhetetlenek.”¹³ Más megfogalmazásban: „A vers közlendője – saját magán kívül – közölhetetlen.”¹⁴ Amihez viszont rögvést hozzá kell tenni: „a vers mint egységgé forradt, érzékletes jel, nemcsak másképp közölhetetlen közlendőjét mondja, hanem a versszerűség emócióját is”. Vagyis önmagát lírai médiumként prezentálja, meg-jeleníti,¹⁵ az általa evokált vagy közvetített jelenlét magának a versnek egyfajta jelenléte, performatív megtörténe avagy transzgressziója megadható diskurzus-sémákon túl.¹⁶ Ez a viszonylat névtelen és költői mondás között ugyanakkor meg is fordul vagy kölcsönössé válik, magára a versre is kiterjed, visszaíródik abba (egyfajta re-entry módján: a konstituált a konstituálóba). Ezzel a névtelenség a vers metonímiájává lesz, mintegy a lírai önprezentáció határát jelezve, egy hiányt írva bele abba: „Lehet, hogy a modern versek (és a versek) *harmadik nevét* senki sem ismeri. S lehet, hogy mindenki ismeri: ez maga a vers.”¹⁷ Éppen azért, mert a vers a névteleneket csak névtelenként, nem maradéktalanul megnevezhetőként evokálhatja, vetül vissza ez a viszony magára a versre is, amennyiben ezen névtelenek megtapasztalására csak a versben nyílik lehetőség. Vagyis maga a versszerűség mint evokáló médium működteti a névtelenek azon potencialitását,¹⁸ amelyeket ugyanakkor érzékel és a vers maga nem más, mint ez az érzékeléskomplexum: „Mintha

13 NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-alfaja* = Uő., I. m., 373.

14 NEMES NAGY Ágnes, *A vers mértana* = Uő., I. m., 366.

15 A költői önprezentáció fogalmához lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007.

16 A lírai transzgresszió fogalmához lásd Karlheinz STIERLE, *Sprache und Identität des Gedichts* = Uő., *Ästhetische Rationalität*. Kunstwerk und Werkbegriff, Fink, München, 1997, 235–253.

17 NEMES NAGY Ágnes, *Rainer Maria Rilke: Este* = Uő., I. m., 207.

18 „Inkább úgy áll a dolog ezekkel a névtelenekkel, hogy a művészettel együtt alusznak létünk mélyén, vagy még inkább magában a művészetben alusznak, annak belső terétől el nem választhatók, és ha fölkeltjük a művészetet, fölkeltjük vele együtt bármifajta névteleneinket.” NEMES NAGY Ágnes, *A vers mértana* = Uő., I. m., 367.

10 NEMES NAGY Ágnes, *Hajózni szükséges* = Uő., I. m., 535. Erre rezonál a „metaforaütközetek” képzete, amely „meglódult neuronjaink összeütközésének” korrelátuma, és amelyet Nemes Nagy egy Rónay György által fordított Supervielle-idézeten demonstrál: „Ritka ám az ilyen kívül-belül csend a mi metaforaütközeteinkben. Az ütközetek nélkül viszont nem vívatott volna ki.” NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., I. m., 265–266. A „megnevező és a névtelen közötti harc” tehát egyfajta hallgatásban, csendben is (kevésbé valamilyen nyelvi-verbális diadalban) végződhet. A „csend” maga az „ütközet” intenzitásfoka is lehet.

11 NEMES NAGY Ágnes, *Megnevezés* = Uő., I. m., 536.

12 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., I. m., 260–261.

a művészet egy, másutt nem használható érzékszervünk fölébresztő vagy – pláne ma – létrehozó közege volna, egyszerre működtetni kezd minket, más módon föl nem fogható jelentéseket közölve.” És végül mindezt részletesen kibontva:

Az a tény, hogy a költő verset akar mondani, és nem mosóteknőt, égerfát, anatóliai szőnyegipart, bölcselmet, örömet és fájdalmat – illetve mindezeket is mondani akarja, csak éppen versfokon,¹⁹ a vers specialitásában –, annyit jelent, hogy a vers elemi, biológiai-egzisztenciális közegét létrehozva, napvilágra hoz bennünk, olvasókban olyan ismeretlen jelentéseket, érzelmcsomókat, amelyeket a versjelenesség nélkül nem közelíthetnénk meg, amelyek a vers által jönnek létre. Nincsenek, vagy *szinte* nincsenek vers (művészet) nélkül.²⁰

A költészet eszerint egyfajta kvázi-fiziológiai érzékszerv stimuláló (például intenzitásra stimuláló) médiuma, amely nem tranzitív módon irányul az érzékeltekre, hanem azokat mintegy létre is hozza, pontosabban megidézi, evokálja, visszatérni engedi őket. Abban az értelemben, hogy ez az „érzékszerv” protézisként is működik, nem természetes módon adott biológiai szervként: mondhatni „*déjà-vu*-effektust előidézve, amennyiben ezen érzékszervről csakis az általa végbement anticipálhatatlan érzékelés *után* lehet tudni, nem előtte.” Az érzékeltek visszatérése nem választható el tehát magának az őket érzékelő érzékszervnek a „fölébresztésétől”, „működésétől”. Maga ez a „fölébresztés” a tulajdonképpeni történet, nem valamely tranzitív érzékelés.

¹⁹ Vö. az intenzitás fogalmával!

²⁰ *Uo.*, 367.

A tropológiai síkon maradva jellemző, hogy Nemes Nagy ezen viszonylatok képi dimenzióját emeli ki. A fenti összefüggésből kiindulva azt hangsúlyozza, hogy a költészet bizonyos képi önprezentációs stratégiái, az *opszisz* dimenziójában a katarétkus megnevezés struktúramozzanatai: „Az objektív líra képei, tárgyai – mondom – nem díszítők vagy szemléltetők, nem is jelképezők, hanem a más-képp elmondhatatlan közlés eszközei.”²¹ A katarézis ugyanis egy hiányt ír körül, a szó szerinti megnevezés hiányát, a névtelenek megnevezhetőségének hiátusát, ami metonimikusan magára a versre terjedt ki. A megnevezés így csakis közvetett lehet, amennyiben nem éri el referenciális módon közlendőjét, ezért válik képi jellegűvé.²² Amely kép „mindig heurisztikus”²³ marad, gesztusjellegű éppen önnön határának, a megragadhatóság korlátainak betudhatóan. Azt lehetne mondani, egyfajta fenomenológiai epokhé fémjelzi a képet a „majdnem” módusában. A gesztus a meghíusult megragadás, referenciális megnevezés maradéka az ikonikus szinten (a mozgatszerűség gazdag motívumköre Nemes Nagy költészetében alkalmasint erre a gesztusjellegre vezethető vissza). Kérdés lehet, mennyiben fogható fel ez a gesztus nem pusztán privatív módon, hanem „a mértéknek való megfelelés” értelmében. Heidegger szerint a költői mérték éppen a „megragadás” (*greifen*) lehetetlenségén alapszik:

ha kezünk nem megragadni akarja, hanem olyan mozgulatok (*Gebärden*) irányítják, amelyek megfelelnek annak, amit itt mértékül (*Maß*) kell vennünk. A mérték-vétel (*Maß-Nahme*) sohasem a mérték magunkhoz ragadását

²¹ NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = *Uo.*, I. m., 256.

²² „Természetesen nem éri el azt, ami után nyújtózik [...] Olyan gesztus a kép a versben, amely minduntalan megpróbálja elérni saját határait, megpróbálja elérni, amit ábrázol, és – legjobb változataiban – kis híján, majdnem, szinte-szinte el is éri. Ez a 'majdnem' a szóba zárt kifejezés természeti korlátja. De azért a kép mégiscsak a szóbeli művészetek kockázatosan előretolt limesze a szó és a tárgy között.” *Uo.*, 229.

²³ *Uo.*, 240.

jelenti, hanem olyan koncentrált észlelést (Vernehmen), amely meghallás marad.²⁴

A gesztusjelleg mélyebb értelemben tehát a mértékvétel eseményének²⁵ való megfelelésben áll elő Heideggernél. Poétikai sikon fogalmazva: a mérték-vétel a költői önprezentációban történik meg, sőt tulajdonképpen magának az önprezentációnak az aktusát jelenti. Felmerülhet ezen a ponton az asszociáció Nemes Nagy *Kettős világban* című versére:

Hazám: a lét – de benne ring a mérték,
mint esti kútban csillagrendszerek,
és arcát is az ég tükrébe mérték
elektronoktól zizzenő erek.

S a kettős, egymást tükröző világban
Megindulok, mint földmérő az égen,
s pontos barázdán igazítva lábam,
a nyíri tájat csillagokba lépem.

A versszakok, illetve az egész költemény József Attila-áthallásai szembe-tűnőek (*Nyár, Reménytelenül*, legfőképpen pedig a *Téli éjszaka*), ezek elemzésére itt nem kerülhet sor. A mérés a költő művében a tük-

24 Martin HEIDEGGER, „...költőien lakozik az ember...”, ford. BACSO Béla et. al., T-Twins – Pompeji, Budapest – Szeged, 1994, 202. A fordításon módosítottam., Vö. Martin HEIDEGGER, „...dichterisch wohnet der Mensch...” = Uő., *Vorträge und Aufsätze*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2004¹⁰, 192.

25 Heidegger kifejtésében: „Ezért a mérés alap-aktusára kell figyelünk. Ez abban áll, hogy legelőször is vesszük a mértéket, amellyel adott esetben mérünk. A költésben történik meg a mérték vétele.” „...költőien lakozik az ember...”, 201. Itt korrigálni kell a fordítást: a „legelőször is” a német eredetiben az „überhaupt erst” kifejezést „fordítja”, ami nem egyszerűen időhatározói jelentésű, hanem az „egyáltalában először” jelentésében értendő (vö. I. m., 190.). Vagyis ezt a mértéket egyáltalában itt vesszük először, azaz: itt jön létre (a „Maß-Nahme” – egybeírva ’intézkedés’-t jelent – kifejezés ezt nyomatékosítja). Az „adott esetben mérünk” fordítása is kioltja a német eredeti performatív nyomatékát, ahol „zu messen ist” áll, azaz: „amivel adott esetben mérni kell”.

rőzésben történő egymásmáslódást jelenti (ennyiben aktusszerűséget), ugyanakkor Nemes Nagy verse mintha a mérték előzetes adottságával számolna, ami közvetett módon leginkább a referenciális és a figurális rendszerek *Téli éjszakához* képest pontosan fordított státuszán mérhető le: míg József Attilánál a referenciális birtokviszony figuralitásként értelmeződik („Mint birtokát / a tulajdonosa”, a sortörés által is relativálva a birtokviszonyt), addig Nemes Nagynál inkább referenciaként („Enyém a táj”; „Hazám: a lét”, míg József Attilánál a földműves „Mintha a létből ballagna haza”!).

A képek „majdnem”-státusza Nemes Nagynál felveti továbbá a kérdést, hogy ez a státusz mennyiben mehet át a „mintha” dimenziójába, azaz a kép textuális szupplementarizálódásába, írásszerűségébe, fikcionalizálódásába. Abban az értelemben, ahogy ez például József Attila *A bőr alatt halovány árnyék* című versében megfigyelhető. Nem véletlen, hogy Nemes Nagy, továbbfolytatva a heurisztikus kép, „a képet képlékennyé” tevő viszonylatok vizsgálatát, arra „a szinte észrevétlen átbillenésre” tér ki (éppen József Attilát hozva példaként), amelynek következtében a hasonlat „önállósul”, mondhatni szintagmatikusan kiterjed: „a hasonlat terjeszkedik, nő, és megeszi a hasonlítottat.”²⁶ Ezt a folyamatot a tropológiai struktúrák metonimizálódásaként lehetne leírni,²⁷ ami lényegében abban áll, hogy a metaforikus viszony ikonikus, sőt jelentéstani értelmezője ismeretlen marad („A hasonlat két sarka közti távolság addig-addig növekszik, hogy elszakítja a hasonlóság fonálát.”), ezzel „a kép önmaga tagadásába fordul”.²⁸ A metaforikus „fordulat” (Wendung) tehát éppen a képet kioltó fordulatává válik, egyfajta önmaga ellen forduló mozgás írja be azt a hiányt, ami jelentéstaniilag vagy fenomenálisan motiválhatná a trópuszt. Ez pedig magába a kép szerkeze-

26 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., I. m., 245–246.

27 Nemes Nagy szövelemzésénél többször is a metonímia elvét mutatja: „szétterülő panoráma”, „a hasonlat terjeszkedik”, „A hasonlatanyag itt már teljességgel túlnövi tárgyát” stb. Uő., 246–248.

28 Uő., 274. Nemes Nagy az „önmegsemmisítés” kifejezést is használja, Uő., 278.

tébe vezet be hasadást, szétválasztva azt a „kép” és a „látvány” mozzanataira, ahol ismét csak a közöttük végbemenő oszcilláció a fontos: „a kép szabadon mozoghat a látvány körül, hol közelebbre, hol távolabbra kerülve.”²⁹ Az „átbillenés” következtében előtérbe kerülő hasonló igazából a hasonlítóval való önkényességi kapcsolatát fókuszálja, amivel a „névtelen, a kimondhatatlan” implikálódik, mégpedig úgy is mint „háttérzaj”, avagy „az ismert [vagyis: megnevezett] emóciók háttérzaja” által elfedett moraj.³⁰ Feltételezhető, hogy a fentebb megidézett, „a megnevező és a névtelen közötti” „harcot” manifesztálja a képek ezen hasadása, sőt önmegsemmisítő vonása. Ide kapcsolódik az „elfedés” méltatása, ami a „ráismertetés” funkciója is, a percepció vakfoltjainak, fenomenológiai „Abschattung”-jának a hangsúlyozása, ami túlvezet valamely izotópiái értelemben vett hermetizmuson.³¹ Kérdés marad mindazonáltal, mennyiben érti Nemes Nagy ezeket az összefüggéseket valóban textuális viszonylatként, és mennyiben talán inkább mégis a fenomenalitás bizonyos elvárásai felől.³² Feltűnő többek között az intertextualitás,

29 *Uo.*, 277. (A kiadásban hibásan szerepel az első „hol”, „hogyan” áll helyette.) A Berzsenyi-elemzésben úgy interpretációs, mint elvi szinten olvashatók a következők a költői kép atmoszférikus effektusáról: „De hát a verseknek nemcsak logikájuk, értelmük-tartalmuk van, hanem szavak mögötti terük, hangulatuk, sugallatuk, képeik. És itt ez a belsőbb értelem nagyon is szembeszegül a külső értelemmel. A szembeszegülést, az eltérést mindenekelőtt a költői kép hordozza. [...] a költői kép emocionális hangulata – a tragikus zuhanás – élesen ellentmond a vers fogalmi közlésének.” NEMES NAGY ÁGNES, *Berzsenyi Dániel*: Osztályrészem = *Uo.*, *A magasság vágya*, 207–208. (Érdekes párhuzamot kínálhat ez a megfigyelés Paul de Man megjegyzéséhez Keats művének címéről – *The Fall of Hyperion* –, amelyben persze nem csak a „fall” tropológiában gyökerező többértelműsége, de a címbebeli tulajdonnévvel alkotott kötése is fontos szerepet játszik. Vö. Paul de MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, ford. HUBA MIKLÓS = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ BÉLA, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 108–109.)

30 NEMES NAGY ÁGNES, *A költői kép* = *Uo.*, *I. m.*, 257–259. Nemes Nagy itt kommunikációtechnikai elnevezésekkel él: „frekvenciasáv”, „jelei”, „rádiózás”, „hullámhossz” (megjegyzendő, hogy már József Attilánál előfordul – versben – a „hullámhossz” kifejezés: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom...”, *En dobtam*).

31 „A vers homálya [...] valami lényegeset fed, sőt fed fel azzal, hogy eltakarja. Mint a fényjátékok, a mozgó illuminációk a világ nagy városaiban, mindig más és más részletet emelve ki vagy némitva el reflektoraikkal tornyokon, árkadókon, tereken: új, váratlan összefüggést hoznak létre a dolgok között, az elfedéssel legalább annyira, mint a megvilágítással. Hiszen a kettő elválaszthatatlan.” *Uo.*, 279.

32 Lásd ehhez – különösen az antropomorf és technikai összefüggések közötti feszültséghez – LÉNÁRT Tamás izgalmas elemzését: LÉNÁRT Tamás, *Előtt, között, után – kép és*

a szövegek általi megelőzöttség iránti viszonylagos érdektelenség, amennyiben a nyelvi megelőzöttséget gyakran inkább jelentéstani előzetességgként, poétikai síkon pedig bizonyos költői konvenciók vagy képletek készletszerűségeként érti. A hasonlatot alapvetően „civilizációs gesztusként” fogja fel Nemes Nagy („mint a kézfogás”), „hivatkozásként” tételezve azt, azon kevés helyek egyikén, ahol az idézetszerűség témája felbukkan: „A hasonlat bizonyos fajta *hivatkozás*.”³³ Ezzel a hasonlat poétikai instrumentalizálásának, esztétizálásának („díszítőelem”) ellenében érvel: „Hivatkozás a létérzetek sorára, az őstapasztalatra, ami mindenkié.” Azt lehetne mondani, Nemes Nagy diskurzusa a hasonlat antropologizációját célozza, ugyanakkor a „hivatkozás” mégis egyfajta stabilizációt jelent, kevésbé szubverzív értelemben, a széthangzás módján működő idézetszerűséget. Az ekként funkcionizált hasonlat szerepe illeszkedik abba a Nemes Nagynál általánosabban is érvényes összefüggésbe, amelyben a költészet, benne a metaforikusság teljesítménye kulturalizációs („civilizációs”) jellegű: az ismeretlen befogadhatóvá tétele (történeti értelemben is),³⁴ vagy ahogyan *A költői kép* című esszéjében fogalmaz: „...ezt próbálta ki a kockázatos szürrealista kép: a lehetelent, hogy hatalmas területtel növelje a lehetőséget.”³⁵

Nemes Nagynál mégis adódik a katakrézis alakzatának kontextusában olyan irány, amely egyfajta tropológiai, akár azon túlható szupplementarizálódással számol, mégpedig azzal, hogy a katakrézis egyfajta virtualitást jelent „a helyettesíthetetlen szinonima”

pillanat Nemes Nagy Ágnes Balaton című versében = „...mi szépség volt s csoda”. *Az Újhold folyóirat köre – tanulmányok és szövegközlések*, szerk. BUDA ATTILA – NEMESKÉRI LUCÁ – PATAKY ADRIENN, Ráció, Budapest, 2015, 18–23.

33 NEMES NAGY ÁGNES, *Csillagszemű* = *Uo.*, *I. m.*, 222. Egy Kosztolányi-elemzésben pedig még tágabban fogalmaz: „...a versek legnagyobb része *hivatkozás*, mintegy idézet az emóciók közkincséből.” NEMES NAGY ÁGNES, *Kosztolányi Dezső*: Boldog, szomorú dal = *Uo.*, *I. m.*, 168. Kiemelések: L. Cs.

34 NEMES NAGY ÁGNES, *Csillagszemű* = *Uo.*, *I. m.*, 225–227., NEMES NAGY ÁGNES, *A költői kép* = *Uo.*, *I. m.*, 231–232.

35 *Uo.*, 276. Nemes Nagy metaforafogalma ezen a ponton talán közelíthető Paul Ricoeur koncepciójához, vö. Paul RICOEUR, *Az élőmetafora*, ford. FÖLDES GYÖRGYI, Osiris, Budapest, 2006.

módján.³⁶ A „helyettesíthetetlen szinonima” lehetetlen alakzata a költői megnevezést eredet nélküli performativitásként engedi érteni, ugyanakkor beírja a „mintha” mozzanatát magába a megnevezésbe (a költői szó nem éri el tárgyát Nemes Nagy diktumának értelmében) mint differenciális hasadást az aktuális és a virtuális szó, úgy is mint „hangtest” között. Ez a „között” a nyelvi-tropológiai „alapja” a Nemes Nagy-féle, sokat elemzett „között” konstellációjának.

Nemes Nagy poetológiai vizsgálódásainak alighanem az az egyik termékeny jegye, hogy a tropológiai és poétikai viszonylatok kinetizálódását helyezi előtérbe. A katakretikus nyelv alapvető dimenziója vagy struktúramozzanata ez, mely nyelvet Nemes Nagy a költészet alapvető önprezentációs dimenziójaként ért (így például a tudományos nyelv költészetbeli funkciója is lényegében ebben a katakretizsszerű nyelvi viszonyban helyezhető el).³⁷ Ezzel a kinetizálódással átlépünk a „nem-szótényező” síkjára, amely kiemelten fontos nyelvi-poétikai dimenzió Nemes Nagy számára. A vers „mozgásos energiája”, kinetikus „dinamikája” ugyanakkor „feszültséget” is jelent, nem csak mozgást,³⁸ a fentiek fényében ez aligha meglepő. A hasonlatozás, tágabban a tropológiai helyettesítések üres helye (jelentés-tani és fenomenális motivátlansága, önkényessége) ugyanis nem valamiféle térbeli helyszerűséget jelent, de mozgást, *magának a tropológiai átvitelnek a mozgását*, egyfajta latenciában (például a megragadhatatlan „most” dimenziójaként).³⁹ Ezt a hiányt mint a „logikai-érzelmi felismerés terét a két megépített sarokpont között” írja

36 „A szavak, a szavak a versben. Szinte-szinte nincs is ennél fontosabb, ha költésze-tről beszélünk. A megtalált, a helyettesíthetetlen szinonima, a hangtest, szó helye a versmondásban és így tovább: ezek azok a nehezen fülön csíphető faktorok, valamik, micsodák, amelyek egy verset remekké vagy vacakká tehetnek.” NEMES NAGY ÁGNES, *Babits Mihály: A csengetyűsfüü = Uó., A magasság vágya*, 255. Látható, hogy a katakretikus, illetve lehetetlen szinonimákat sorjázó nyelvhasználat („valamik, micsodák”) az esszé nyelvében is megjelenik.

37 Vö. NEMES NAGY ÁGNES, *A költői kép* = Uó., I. m., 261–262.

38 NEMES NAGY ÁGNES, *A vers mértana* = Uó., I. m., 351., 353.

39 A pillanatnyiság-effektushoz és az ebben megnyilvánuló költői kép mint „mediális forma” másolat-jellegű, kvázi-fotografikus létmódjához vö. LÉNÁRT, I. m., 19.

le Nemes Nagy, amely tér „egyre szélesebbé válik, egyre áttetszőbb éter tölti ki.”⁴⁰ Igaz, ha mégis átüt a szikra a két sarokpont között, az aztán hatalmas ívfény, széles tájakat bevilágító.”⁴¹ Pár oldallal később az „összetett hasonlat” kapcsán írottak fejtegetik ezt tovább:

A hasonlítás alapjának ez a csúszkálása vagy hiányos volta karakterisztikuma az összetett kép széttartó elemeinek, valamint az is, hogy a sokféle elem összekötő indoka laza lélektani felhőként ott lebeg a vers fölött, mellett, mögött; a *tertium comparationis* nem szűnik meg, csak átalakul.⁴²

Vagyis maga az átvitel mozgása mint kinézis veszi át – pontosabban: oldja fel – a *tertium comparationis* helyét, toposzát, topikus vagy topológiai eredetét, ami ekképp egyúttal feszültséget is jelent, amennyiben az átvitel felfüggeszti egyrészt a predikáció struktúráját, ellipszisebe írva azt, másrészt felszámolja a hasonlatozás, illetve helyettesítés referenciális – figurális – szemantikai alapjait, ezáltal magát a képet. Olyan hiányt (például a név hiányát) evokálva ezzel, ami valójában pozitív összefüggést jelent: például a fentebb morajként leírt „névtelen” dimenzióját. Az így felfogott *tertium comparationis* itt név nélküli, nem megnevezhető atmoszférát jelent, amelyből hasonló és hasonlótt egyáltalán kidifferenciálódhatnak: „Manifeszt néven nevezés vagy érzékeltetés helyett sejtésbe párosodva, egyértelmű szilárd-ságából atmoszférává szélesülve veszi körül a verset – de ott van.”⁴³ Ez az atmoszféra fog egy más természetű relációt – magát a relacio-

40 Az a bizonyos „átlátszó oroszlán” *A bőr alatt halovány árnyék*ban metapoétikai értelemben innen is magyarázható, legalábbis részben. Ha nincs fenomenális hasonlósági alap és ezt maga az átvitel vagy helyettesítés mozgása veszi át, akkor a képi figuráció elemei szószerintiségükre vettnek vissza (a „fekete falak” és az „átlátszó” egyaránt láthatatlanságot implikálnak). Maga az átvitel mozgása termeli ki vagy teszi lehetővé, akár kényszerítővé a szó szerinti és metaforikus jelentés különbségét, ugyanakkor rombolva is ezen különbségtételt lehetőségét.

41 NEMES NAGY ÁGNES, *A költői kép* = Uó., I. m., 265.

42 Uó., 270.

43 Uó.

nalitást⁴⁴ – manifesztálni nem-érzéki módon, ami megelőzi az érzékelhetőséget, megnevezhetőséget és jelentéselvű szemantizálhatóságot. Egy másik helyen Nemes Nagy ezt az atmoszférát a kvantummechanika hullámfogalmával írja körül:

Mi történik azonban akkor, ha szenvedélyes olvasóként sem emlékszünk egyetlen szóra sem a versből, és mégis hat ránk, mégis körülvesz bennünket mint atmoszféra, mint arctalan tudomás? Nos, a vershatásnak ezen másik módját nevezhetném hullámtermészetűnek.⁴⁵

Az atmoszféra mint immateriális hullám(dimenzió) legalább három síkon bír kardinális jelentőséggel: 1. hatásesztétikai értelemben az olvasó szubjektívációjának a szöveg emlékezetétől, ezen emlékezet történéseitől elkülöníthetetlen módján, 2. a tropológiai helyettesítések létrejötte és (ön)destrukciója is ezen dimenzióra mutat vissza, illetve ezt manifesztálja, egybeesve az átvitel nem-determinálható mozgásával, mely hasonlító és hasonlított különbségét egyáltalán létesíti, 3. az atmoszféra evidenciatapasztalata az intenzitás fokozásaként is érthető. A „nem-szótényezők” kérdezőhorizontja Nemes Nagynál az atmoszféra vagy az atmoszférikus poetológiájának és hatásesztétikájának irányába mutat. Ekképpen az a feltételezés is megkockáztatható, hogy a költészet mint „másutt nem használható érzékszerv” ilyen – általa létrehozott vagy manifesztált (evokált) – atmoszférák érzékelését tenné lehetővé.

44 „... az atmoszférák objektum és szubjektum között helyezkednek el. Nem afféle relacionális adottságok, hanem magát a relációt jelentik.” „Az atmoszféra szubjektum és objektum közötti állapotának kezdeményezése/fokozása (Anregung).” Gernot BOHME, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München, 2001, 54, 56.

45 NEMES NAGY Ágnes, *Rózsa, rózsa* = Uő., *I. m.*, 68. Az idézet folytatása: „Mert a vers, úgy gondolom, részecske- és hullámtermészetű egyszerre, mint a fizikában a fény. Korpuszkulái olyan kemény hátúak, olyan ellenállóak, hogy a felejtés ellengőcáiként maradnak meg emlékezetünkben, hullámtermészete pedig észrevétlenül jár át bennünket, mint egy jó értelmű sugárhatás.”

Ez az atmoszféra egyszerre a költői önprezentáció eseménye és ugyanakkor ezen önprezentáció operatív-intencionális jellegének határát is jelzi, feszültségben önnön referenciális jellegével.⁴⁶ Az ekképp jelentkező mozgás feltételezése továbbá megvilágítja az önreflexivitás effektusát, immár mint a „versszerűség” szinkron jelzését, vagyis önprezentációját a névtelenekre irányuló intencionalitása mellett. A modern költészet önreflexivitásának látszata az átvitel – például mint „ítélet”⁴⁷ – mozgásának performativitásában gyökerezik, vagyis nem valamilyen jelszerűség avagy morfológiai képződmény fenomenális önreflexivitását jelenti, hanem a tropológiai átvitelek performatív kinetikáját, tágabban magának az önprezentáció mozgásának performatív „alapját”, amely már nem értelmezhető bevett retorikai elnevezésekkel (a versek „harmadik nevét” senki sem ismeri, illetve „ez maga a vers”, idéztük fentebb az írónőt). Az önreflexió – ha beszélhetünk ilyenről – tehát erre a mozgásra, illetve az általa manifesztált tárgyasíthatatlan atmoszférára irányul, nem valamilyen tárgyi-jelenségelvű adottságra, ugyanakkor éppen ez a mozgás kérdőjelezi meg minden önreflexivitás lehetőségét (legalábbis az önmagára visszahajlás szinekdochikus értelmében vett önreflexióét). Vagyis inkább úgy érdemes fogalmazni, hogy az önreflexió effektusa ezen mozgás performativitása révén áll elő

46 Ezt legrövidebben talán a „*Költőnk és Kora*” utolsó soraival lehetne szemléltetni: „Lágyan ülnek ki a boldog / halmokon a hullafoltok. / Alkonyul.” Itt a metaforizáló-hanghatásokkal operáló két sor atmoszférikus jellege az utolsó sorban prózai referenciát nyer, *utólagos* módon, a hangzás szintjén mintegy abból származva (a-o hangok). Az atmoszférikus érzékelés mint trópus referenciája tehát *utólagos*. (Nemes Nagy is hivatkozik erre a József Attila-i szöveghelyre, a hasonlóba vezető „átbillenés” példaként, vö. NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., *I. m.*, 246., illetve részletes elemzésben is foglalkozott a verssel, vö. NEMES NAGY Ágnes, *József Attila: „Költőnk és Kora”* = Uő., *A magasság vágya*, 229–237.)

47 Nemes Nagy bizonyos költői szókapcsolatokat mint egyedi kézjegyet, szinguláris nyelvi konfigurációt értelmez, egyfajta performatív hitelesítésként (például „pecsét”), mások mellett az „eltéveszthetetlen Pilinszky-mondat” kapcsán: „*Magad vagy a kataton alkonyatban*. Kataton alkonyat. Ezek, az ilyen szókapcsolatok azok, amelyekkel a költő önmagává válik, amelyekkel elmoshatatlanul bevésődik az irodalom emlékezetébe.” Ugyanis: „A kataton úgy hangzik, mint egy ítélet.” NEMES NAGY Ágnes, *Pilinszky János két verse* = Uő., *A magasság vágya*, 263–264.

(amely mozgás nem más, mint a képek önmaguk ellen irányuló „fordulata”, amennyiben az átvitel performatív mozzanata olvashatatlan vagy olvashatatlaná teszi a képeket).

Ez az energetika legkomplexebb módon ismét *A költői kép* című nagyszébe kerül bemutatásra, amivel a képiség és a megnevezés (vagy inkább névadás) performativitása közötti kapcsolatra is fény derülhet Nemes Nagy poetológiai gondolkodásában. A hasonlat maga „név”-ként értelmeződik itt, mintegy a „harmadik név” „maga a vers” analógiájára:

Ha viszont a képet nemcsak úgy tekintjük, mint két tárgy közötti ideiglenes vagy tartós kapcsolatot, hanem mint új elemet létrehozó komplex jelet, akkor mintegy saját szemünkkel tapasztalhatjuk meg az illékonyssággal ellentétes halmazállapot-változást a tudatban: a váratlan kicsapódást, kidermedést, az átmenet, a viszonylat, a füstszerű áttűnések hirtelen névvé, fogalomná szilárdulását. Ez a 'név' természetesen maga a hasonlat. Egy új lelki tény, amely megnevezhetővé teszi a világ eddig névtelen árnyalatát. (...) A hasonlat nem galamblovész: nem a galambot találja el, hanem a galamb mozgását. Azt a láthatatlan vonalat kíséri a levegőben, ami a madár röpte, a felismerés pályája. Úgy érzem, leginkább a névteremtés *akcióját* köszönhetjük a költői képnek. A hasonlat lelki dinamizmusaink egyik leképezése.⁴⁸

A képi megnevezés tehát nem annyira a referens megjelölése, nem is pusztán fogalmi artikulációja, hanem inkább „a referencia intencionális mozgásának”,⁴⁹ illetve a névadás aktusának a szimulációja, melyet a költői kép mint a vers önprezentációját viszi végbe. A „ga-

lamb mozgása” mint „láthatatlan vonal” bizonyos értelemben maga a tropologikus átvitel szinkroniája, ennek mondhatni önreferens jellege, amennyiben felfüggesztett mivoltában, egyfajta permanenciában jelenül meg. Egyfajta előidejűséget is jelent ez, amennyiben a „galamb” mint referenciális tárgyiasság vagy akár imaginárius entitás utólagos saját mozgásához, a „láthatatlan vonalhoz” képest, nem annyira az előzetesen adott galamb mozgása rajzolja ki ezt a(z amúgy is „láthatatlan”) vonalat, hanem a mozgás vetíti fel és oldja fel egyúttal a „galamb” effektusát.⁵⁰ Ezt a viszonylatot Nemes Nagy nem annyira a potenciális írásszerűség mintájaként értelmezi (sejthetőleg ismét csak eltérően saját poétikai praxisától),⁵¹ hanem kognitív-episztemológiai („fogalomná szilárdulás”), illetve lelki összefüggések korrelátumaként.

A katakrézis, a költői kép szupplementaritása mint tropológia és keletkezés (Werden) együttese ugyanakkor további nyelvi-poetológiai síkokon is jelentkezik. A katakretikus nyelvhasználat olyan poétikai effektust is működtet, amely a kinetikus történet érdekes korrelátumát hozza létre, „az illékonyssággal ellentétes halmazállapotváltást”: egyfajta megtestesülést, a kinézis korpo-realizációs mozzanatát. Ez a testszerűség vélhetőleg a kinézis által jön létre, egyfajta árnyéka vagy nyomvonása annak. Referencialitása nem annyira megneveztetik vagy jelölés tárgyaként etablirozzódik, hanem mintegy visszatér, Nemes Nagy kifejezésével „visszatesztül”. A „jácintfürtű” homéroszi eposzi jelzőjén töprengve egy tényleges, a szerzői én ablakában álló cserepes jácint kapcsán írja a következőket:

50 Akár abban az értelemben, ahogy Nemes Nagy megvilágítóan elemzi József Attila rom-motivikáját, igazi dialektikus képet inszenizálva két szövegvilág között: „Az ő sötét gyárvidéke, amely olyan, mintha eleve romnak készült volna, valószínűtlenül meredek és valószínűtlenül töppedt falaival, ráfényképeződött a mi romvilágunkra, megelőzte és magyarázta.” *A magasság vágya*, 150. Könnyen lehet, hogy a „ráfényképeződés” mozgása, átvitele állítja elő utólag az „eleve romnak készült” előidejűségét. (Hasonló összefüggésekhez lásd újfent LÉNÁRT, I. m.)

51 Lásd például a *Között* írásosság-metaforikáját („két sorba írva”, „jelrendszerei”, „ékezetei”). Vö. ehhez újabban Z. URBÁN Péter, *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Ráció, Budapest, 2015, 140.

48 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., I. m., 285. Kiemelés az eredetiben.

49 Jacques Derrida kifejezése, vö. Jacques DERRIDA, *Die Tode von Roland Barthes*, Nissen, Berlin, 1988, 34.

Hogy nem hazudott az a 3000 év előtti görög, aki először bökte ki egy hajnövésfajtára: jácinthajú, dehogyis hazudott, nagyon is röghöz kötött volt a fantáziája. Akármilyen gyönyörűt akart mondani, csak azt tudta mondani, amit látott (...) Ennek a röghöz kötött képzetnek köszönhetem, hogy egy *visszatestesült* hasonlatot öntözgethetek két ablak-tábla között...⁵²

A referenciális virág mintegy megtestesülése tehát az eposzi jelzőnek, legalább annyira utal a „jácintfürtű” Odüsszeuszra, mint amennyire önmagára, illetve ide-oda oszcillál ezen kétfajta minőség, a trópus és a referencia között. Minden tárgyi észlelés ellenére a „visszatestesülés” mozzanata, ugyanakkor diafán jellege (a virágon Odüsszeusz figurája sejlik keresztül) mégiscsak a nyelv figurális hajlékonyságának indexei (bizonyos értelemben azt mondhatjuk, a görög éppen nem azt mondta, amit látott, hanem amire emlékezett). Ebben az értelemben nincs ellentét a katakrézis és a tárgyas megnevezés között, a „visszatestesülés” épp azért történhet, mert a költői megnevezés (ebben az esetben) olyan fiziognómiai leírást evokál, mely maga hozza létre a hasonlósági referenciát, nem egyszerűen referensként hivatkozik rá. Nemes Nagyot pár oldallal később a „jelentésátvitel” kérdése foglalkoztatja, a „leskelődik” ige számos, egymástól gyökeresen eltérő jelentéstani kontextusban megvalósuló használata kapcsán: „De a szintagma nem állt meg itt, robbanóan fejlődni kezdett, tovább terjeszkedett egyre tágasabb, egyre absztraktabb területekre.”⁵³ A „jácintfürtű” képi jellegének felélesztése ellenében hat az elvontsági tendenciának, ugyanakkor éppen ezért hathat evidenciaként, mert megakasztja azt, felidézve az elfeledett képi referenciát. Nemes Nagy egyik elvi jelentőségű (némileg plato-

nizáló) megállapítása így hangzik: „A költészet nem látszatokkal dolgozik, hanem a látszatok látszatával, testszerűsége nem több, sőt kevesebb, mint a hologramok három dimenziója. A költészet testszerűségében mindig van valami áttetsző.”⁵⁴ Ez az áttetszőség tehát nyelvi eredetű, szövegszerű másolatjelleg a létmódja – amely belátás összekapcsolhatósága Nemes Nagy intencionált esztétikai vezérelveivel persze nem feltétlenül magától értetődő. Az áttetszőség mint a hiány materializálódása az *Archaischer Torso Apollos* elemzésében a költészet kitüntetett jegyeként értelmeződhet: „Egy hiányt, egy nem látható, egy örökre elveszett tekintetet tesz Rilke érzékelhetővé, láthatóvá, ezt a *nincset* ábrázolja úgy versében, hogy inkább van minden *vannál*. Elsöprő költői bravúr ez.”⁵⁵ Itt is kérdés, mennyiben megy túl Nemes Nagy bizonyos reprezentációesztétikai elveken, hiszen amit megjegyzéséhez bizonyosan hozzá kell fűzni a Rilke-vers kapcsán: ez nemcsak láthatóvá, de *látóvá* teszi a „nem látható, [...] örökre elveszett tekintetet”. Sőt, vakítóvá is, „ragadozók bundájaként kápráztatóan villódzva” („flimmerte [...] wie Raubtierfelle”). Vagyis az „inkább van minden *vannál*” intenzitása ebből a performatívumból származik (erre a „hullám” és a „sugárhatás” Nemes Nagy-i metaforái célozhatnak). Ebből többek között az a következtetés szűrhető le, hogy a „hullám”-jellegű atmoszféra alapvetően aktivitást jelent, a szubjektum kitettségét ennek vonatkozásában. A galamb mozgásának „láthatatlan vonala”, „a költészet testszerűségének” „áttetsző” volta, a „hiány” nem-jelenlételvű intenzitása az atmoszféra értelmében vett racionalitás indexei is lehetnek, akár a „között” Nemes Nagynál érvényes jelentésének variációjaként. Ez a racionalitás nagyban függ a költészet mint „másutt nem használható érzékszerv” önprezentációjának nem-matériális szenzoriumától.

52 NEMES NAGY Ágnes, *Jácint* = Uő., I. m., 573.

53 NEMES NAGY Ágnes, *Leskelődni* = Uő., I. m., 585.

54 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., I. m., 242–243.

55 NEMES NAGY Ágnes, *R. M. Rilke: Archaiskus Apolló-torzó* = Uő., *A magasság vágya*, 197.

A modern líra „kikülönüléséről” Nemes Nagy Ágnes költészete mint irritációforrás / Palkó Gábor

1.

1. A „férflas” líra mint irritáció

A Jelenkor folyóirat 2012. márciusi számában jelent meg az a nagy vihart kavará vita, amely Nemes Nagy Ágnes személyét, az életmű egészének elhelyezését – ugyanakkor a versszövegek lehetséges értelmezését is – érintette. Térey János vállalta az ördög ügyvédje szerepet, nem is igen rejtgetve bálványdöntő szándékát és modalitását. A modalitás jellemzésére és a szöveg produktivitása kapcsán a vitában szintén emlegetett, Nádas Péternek címzett Nemes Nagy-írást idézhetjük:

Mi azonban, olvasók, ne nézzük kritikának azt, ami nem az. Nem az, hanem olyan bámulatosan egyoldalú, nem művészetközpontú megközelítése a tárgynak, olyan magánvélemény, amelyben, mint egydüháriában, akár gyönyörködhetünk is, utánaénekelnünk azonban nem volna ajánlatos. Olvassuk inkább a művet (...), ami bonyolultságában, sokrétűségében az

volt, az lesz, ma pedig különösen aktuálisan az: fulladozó évtizedeinkben egy korty európai levegő.¹

Ha az irodalomtörténeti és poetológiai szinten kevés újdonságot tartalmazó vitát nem is tekinthetjük szöveg- vagy művészetközpontú kritikai diszkurzusnak, a jelen érvelés horizontján ugyanakkor több szempontból is tanulságos lehet, elsősorban, ha, egyrészt, a bálványdöntő hevület forrására, másrészt pedig a vita ellenpólusait összekötő közös előfeltevésekre összpontosítunk, arra, hogy a vita résztvevői, többnyire öntudatlanul, milyen olvasási stratégiákat működtetnek.

Térey, ahogyan erre epésen Szabó T. Anna is utal, jelentős részben a 2009-ben a Nyitott Műhelyben rendezett beszélgetés szövegeit ismételve,² azt állítja, hogy Nemes Nagy Ágnes költészete az irodalmi, és különösen az iskolai kánonban túlreprezentált.³ A rövid szövegben a Nemes Nagy Ágnes irodalmi szerepére, személyiségére és költészetére vonatkozó megjegyzések összemosódnak – és a szalonképeség határát messze túlhaladóan szexisták. Hogy Hernádi Mária gúnyos (és elmés) összefoglalóját idézzem:

Nemes Nagy Ágnes legyen kevésbé önkritikus, különösebb mérlegelés nélkül adja ki a kezéből kiadatlan verseit is, legyen a műveiben sokkal több úgynevezett „személyes” vonatkozás (...), beszéljen többet és „őszintébben” (...) magyarul, érzelmeiről, különösen pedig a szexuális életéről, (...) nyíltan

1 NEMES NAGY Ágnes, *Thomas Mann mint álarc*, Holmi 1993/7., 958.

2 „Ez a beszélgetés ugyanakkor nem előzmény nélküli. A férflas Nemes Nagy volt a témája a Rózsaszín szemüveg című irodalmi sorozat keretében, a Nyitott Műhelyben 2009. március 24-én megtartott irodalmi estnek is, amelyen Kiss Noémi, Menyhért Anna és Radics Viktória voltak Térey János házigazdái.” A szerkesztők megjegyzése Térey János írásához. Térey János, *A nagyasszony. Nemes Nagy Ágnesről*, Jelenkor 2012/3., 299. A Jelenkor szerkesztői utalnak arra, hogy az est leiratát a Prae.hu-n elolvashatjuk, 2016 szeptemberében azonban a szöveg már nem volt ott a Prae honlapján. Az ott folyó eszmecsere fogalmat alkothatunk Urfi Péter beszámolójából. Urfi Péter, *Szemellenző nélkül – Rózsaszín szemüveg. A „férflas” Nemes Nagy Ágnes*, Magyar Narancs 2009/14.

3 A kánonba kerülés és a nemi szerepek összefüggésére, a fentinelő összetettebb formában, Menyhért Anna is utal. Lásd a 11. lábjegyzetet.

és kendőzetlenül, ne metaforákba burkolva. Ne „ijedjen meg” és ne „visszakozzon” az égető és kényes témáktól. Ne rejtse el magából lehetőleg semmit. Szüljön gyereket. Ne akarja saját maga meghatározni és kialakítani írói imázsát (...), és ne legyen ennyire határozott véleménye más írókról, mert ez megint csak nem illik egy nőhöz.⁴

Térey a vallomásos költészet elvárásrendjével szembesíti az életművet, kifogásolva annak áttételességét, komplexitását és „homályosságát”: elliptikus karakterét, különösen a kanonizált versek esetében. A többszörösen tematizált hiányt egyrészt a költő szelekciós gyakorlatára vezeti vissza az egyes versek és a kötetek szintjén (vagyis hogy a vallomásos, őszinte érzéseitől a költeményekben visszariadt, illetve az ilyen modalitású verseket nem publikálta), a szelekciós gesztust pedig egyfajta pszichés defektus számlájára írja („lelki meddőség”).

A vitacikkre adott válaszok közül több, más előjellel, de továbbviszi az életrajzi projekciót, komolyan véve azt a szólamot, mely szerint elemzői relevanciája lehet a kérdésnek, Nemes Nagy Ágnes (vagy Szabó Magda) vajon más társadalmi-politikai körülmények között „szült volna-e gyereket”. Bán Zsófia még választ is ad, ezáltal legitimálva a kérdésirányt egy társadalmi (vagyis: nem „művészetközpontról”) feminizmuskonceptióra támaszkodva: „Térey utóbb *jogosan* teszi fel a kérdést, hogy vajon szültek volna-e egy számukra optimális korban. A válasz, gyanítom, az, hogy nem.”⁵

Schein Gábor rövid hozzászólásában hangsúlyozza, hogy Térey a recepcióban ismert állításokat ismételi, mégis, meglepő módon, érvényben hagyja, sőt elismeri, ilyen módon meg is erősíti a megszólalás pozícióját:

4 HERNÁDI Mária, *Az olvasó mint diktátor*, Irodalmi Jelen 2012. <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1543/az-olvaso-mint-diktator>

5 BÁN Zsófia, *Skatulya, fűző, olló. Kommentár Nemes Nagy Ágneshez*, Jelenkor 2012/3., 306. Kiemelés: P. G.

Térey János Nemes Nagyról szóló esszéje azonban, *jóllehet egyetértek a főbb megállapításaival*, nem viszi előrébb az erről szóló gondolkodást. Ennek két oka van. Az egyik az, hogy esszéjének kérdéseit és válaszait mások már évekkel korábban megfogalmazták.⁶

Ugyanakkor Schein szövege egy olyan, a retorika szintjén majdnem észrevétlen, de a diszkurzus szempontjából döntő szétválasztást hajt végre, amely teljesen idegen a Térey-féle megszólalástól, és amely fényt vet a Nemes Nagy kapcsán megfogalmazott feminista (vagy Térey esetében: szexista) olvasatok rejtett előfeltevésére.

Amint fentebb utaltam rá, mind sürgetőbbnek érzem, hogy alapos, levéltári adatokkal igazolt, és az oral history tudásanyagát is kritikusan bevonó képünk alakuljon ki a 60-as, 70-es, 80-as évek szellemi elitjének identitásalakításáról, személyes politikájáról. A témával kapcsolatban sok kutatási eredmény áll már most is a rendelkezésünkre, de nagyon sok, az értelmiségi elit mai helyzetének megértése szempontjából túl sok munkát nem végeztünk el.⁷

Schein azáltal, hogy a szellemi, illetve értelmiségi elit identitásának kutatását, és nem írói szerepeket hangsúlyozza, eltávolítja a kérdésfelvetést az irodalomkutatás praxisától. Ugyanez a gesztus még hangsúlyosabbá válik azáltal, hogy nem az irodalmi szövegek elemzésének módszertanát, hanem szociológiai-történettudományi gyakorlatot társít a Térey-féle érvelés alaposabb alátámasztására. A levéltári kutatást és az oral history bevonását igénylő kérdés, ez Schein szövegének implicit tanulsága, nem Nemes Nagy költészeté-

6 SCHEIN Gábor, *Hozzászólás Térey János A nagyasszony című esszéjéhez*, Jelenkor 2012/3., 303.

7 Uo., 304.

hez, verseinek megértéséhez visz közelebb, hanem a diktatúra kulturális viszonyainak, értelmiségi szereplehetőségeinek feltárását készíti elő. A társadalmi/nemi/kulturális identitás szociológiai érdekű vizsgálatának és versek értelmezésének naiv összekapcsolása nem pusztán Térey (ahogyan Schein is hangsúlyozza: kevésbé eredeti) „düháriáját” jellemzi.

A vitában Szabó T. Anna, amellet, hogy tanári szigorral utasítja rendre a vitacikk íróját, megkísérli a diszkussziót poétikaibb irányba mozdítani. Elemzi a Térey-ítéletek mögött álló elvárást (Térey Vas István-olvasata kapcsán), majd annak bizonyításába fog, hogy a Nemes Nagynál Térey által kifogásolt hiány egyrészt irodalmilag legitim, másrészt nem létezik, harmadrészt komoly okai vannak. A három érvcsoport közül a harmadik érdemel komolyabb figyelmet. Szabó T. Anna ugyanis a vallásos neveltetés és a korlátozó szellemi környezet összefüggésében értelmezi a versszövegekben színre vitt olyan gesztusokat, amelyek a kifejezés gátoltságára, vagy épp a lírai én rettegésére, az otthontalanság modalitására utalnak. Az önéletrajzi esszék idézésével Szabó T. Anna olyan értelmezési kontextust teremt, ahol a költő társadalmi-kulturális közegbe helyezett személyisége a versszöveg adott konstellációjának teljes horizontját betölti. Ez az olvasás mint praxis nem kitörli, hanem megerősíti a Térey és mások képviselte szöveget,⁸ mely szerint Nemes Nagy költészeti gyakorlata a költő társadalmi szereplehetőségeinek, személyes életútjának, neveltetésének, frusztrációinak: az „elfojtásnak” az összefüggésében értelmezhető.

Térey szerint Nemes Nagy költészete tömör, száraz, steril, katonás, ember és indulat nélküli. Szabó T. Anna mindennek az ellenkezőjét állítja:

8 Hasonló álláspont körvonalazódik az Írók Boltjában megrendezett beszélgetésen, melyen Takács Zsuzsa, Mesterházi Mónika, Krusovszky Dénes és Vári György vett részt. Lásd ehhez Szentpály Miklós beszámolóját: SZENTPÁLY Miklós, *Széljegyzetek az Újholdhoz*, Litera 2011. február 20. <http://www.litera.hu/hirek/szeljegyzetek-az-ujholdhoz>

Azt viszont a magam részéről (...) nehéz megértenem, hogy miért tartják éppen Nemes Nagy költészetét nyomasztóan hidegnek, ember nélkülinek és megközelíthetetlennek – mintha nem ugyanazt a szöveget olvasnánk. Én metafizikusan telített, de mégis tárgyiasan érzéki (sőt, sokszor gyöngéd) verseket látok – nem ismerek szenvedélyesebben kétségbeesett, következetesebben szabad, forróbban aktuális lírát...

Szabó T. Anna vitába száll a Térey-féle Nemes Nagy-olvasattal, miközben érvényben hagyja az azt szervező poláris (férfi-as vs. nőies) logikát. Nem nehéz felfedezni a kettős ellentétek sorában azt az alapvető oppozíciót, amely már a 2009-es beszélgetés címadását is motiválta (A „*férfias*” Nemes Nagy Ágnes), és amely a Nemes Nagy kapcsán kialakuló „irodalomkörüli” diszkurzust erőteljesen formálja a mai napig,⁹ és amelynek legfrappánsabb (gúnyosabb?) összefoglalása meglepő módon egy újságíró beszámolójában található:

Néha a beszélgetők túllőnek a célon és a vulgárfreudianizmus szelleme járja be a Nyitott Műhelyt, elhangzik például, hogy az obejktív líra a személyes, alanyi közlésmód „elfojtása” (...) ¹⁰

Ennek az irodalmi közbeszédet a költő kapcsán lassanként eluráló szembeállításnak a tudományos megszólalás közegébe történő áthelyezése Menyhért Anna tesz kísérletet 2013-ban megjelent könyve Nemes Nagy-fejezetében, amely teljes egészében a „férfias” és „nőies” írás

9 A *Mennyi minden* – Nemes Nagy Ágnes 95 című beszélgetéséről két ismertető is született, mindkettőnek találó a címe a fenti értelemben: PETROVICS GABRIELLA, *Irodalmi séták magas sarkú cipő nélkül. Egy ismeretlen Nemes Nagy Ágnes-arc dereng fel az előkerült versek tükrében* – *Költő a macsók közt* – *Elrejtett érzelmek*, Magyar Hírlap 2017. január 25. és: NEMES Anna, *A költő nem hord magassarkút* – *Nemes Nagy Ágnes megidézése a New York-ban*, Librarius.hu 2017. január 25. <http://librarius.hu/2017/01/25/a-kolto-nem-hord-magassarkut-nemes-nagy-agnes-megidezese-a-new-york-ban/>

10 *Férfias játékok* – *nőkkel*, Kultúrpart 2009. március 27. http://kulturpart.hu/2009/03/27/ferfias_jatekok_nokkal

különbségére építi fel az életmű értelmezését, és világossá teszi idegenkedését az előbbi, a kanonizált, a „férfias” művek iránt.

(...) nekem is ehhez a szerzőhöz, a fegyelmezett, szigorú, tömör, tudatos, objektív, átszellemült, rejtőző, férfias nőköltőhöz volt közöm. Most a másik arcára vagyok kíváncsi: a nőire, a nyílra, az érzelmesre, a szorongóra, a ziláltra, a gonoszra, a szerelmesre.¹¹

Míg Szabó T. Anna olyan választ ad a Térey, Vári György és mások által tematizált irritációra (maga az irritál szó meg is jelenik a beszélgetés kapcsán),¹² amely, a személyes ízlés, az alkat esetlegességét is játékba hozva, tagadja az irritáció okaként megnevezett jelenségek jelenlétét a versvilágban, Menyhért Anna ellenben az irritáló „férfias” mellett a „nőies” pólus együttes jelenlétét bizonygatja. A gyöngéd vagy szikár, érzéki vagy steril, a forró vagy hideg, de akár személyes és személytelen poétikai szinten nehezen megfogható, a versolvasásban nem könnyen produktívva tehető tulajdonítások – legalábbis a vita mindkét pólusát jellemző elemzői nyelvben. A Nemes Nagy-recepció azonban, a fenti vitán túl is, vissza-visszatérően ismétli azt a mintázatot, amely az irritált elutasítás és azt ellensúlyozó (előfeltevéseiben ugyanakkor osztozó) mentegetőzés formájában írható le, és amelynek a „férfias” és „nőies” szereptulajdonítás csak egyik megjelenési formája.¹³

Ennek a sajátos mozgásnak az értelmezésére egy olyan líraelméleti érvelést hívhatunk segítségül, amely a modern líra befogadásában eliminálhatatlan szerepet juttat az irritációnak, illetve az irritáció kioltásának, és a fenti ellentétpárok némelyikét is új összefüggésbe helyezi.

11 MENYHÉRT Anna, *Titokkal a kánonban. Nemes Nagy Ágnes és a női irodalmi hagyomány* = Uő., *Női irodalmi hagyomány*, Napvilág, Budapest, 2013, 73.

12 „A beszélgetés elején – úgy tűnt fel – hamar kiosztódtak a szerepek: Takács Zsuzsa és Mesterházi Mónika azok, akik áhítattal közelednek hagyományához, Krusovszky Dénes pedig az, akit irritál.” SZENTPÁLY Miklós, *Széljegyzetek az Újholdhoz, Uo.*

13 „az Újhold hol ájtatos révületbe ejt, hol irritál” vagy: „Másképp számomra, mint irritáció is megjelent az újholdas esztétika: próbálok felmérni, mi az, ami zavar.” Uo.

2. A modern líra mint irritáció

Mielőtt azonban Peter Fuchs sokat idézett tanulmányának elemzésére térnénk át, tennünk kell egy rövid kitérőt a szöveg címének összefüggésében. Néma kirándulást (*einen schweigenden Ausflug*), ha úgy tetszik. A Niklas Luhmann és Peter Fuchs közös szerzőségével megjelent *Reden und Schweigen* című kötetben látott napvilágot 1989-ben a *Vom schweigenden Ausflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik* című tanulmány.¹⁴ A címben az *Ausflug*, ’felszárnyalás’ szó szerepel. Hogy kerül tehát jelen előadás címébe: *Ausflug*, ’kirepülés’, illetve ’kirándulás’? Pusztán elírásról van szó? Igen és nem. Niels Werber, a rendszerelméleti ihletésű irodalomtudomány képviselője, aki egyébként a Luhmann művészeti és irodalmi tanulmányait összegyűjtő *Schriften zu Kunst und Literatur* című fontos kötetet is szerkesztette,¹⁵ 1992-es, az irodalmi kommunikáció kikülönülését tárgyaló *Literatur als System* című könyvében hivatkozik többször is a tanulmányra az irodalmi és az isteni teremtés párhuzamát a zsenifogalomban kapcsolva össze a 18. századi zsenielmélet tárgyalása kapcsán.¹⁶ Ugyanebben az évben jelent meg egy kötet *Hallgatás és elhallgatás (Schweigen und Verschweigen)* címen, amely több tanulmányt is idéz a *Reden und Schweigen* kötetből, szintén *Vom Ausflug ins Abstrakte* címen hivatkozva Fuchs szövegére.¹⁷ A két kötetben azonos, hogy nem a Fuchs-tanulmány voltaképpen tárgyanak, a modern líra kikülönülésének az összefüg-

14 PETER FUCHS, *Vom schweigenden Ausflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik* = NIKLAS LUHMAN – PETER FUCHS, *Reden und Schweigen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1989, 138–177. A kötet nem jelöli a tartalomjegyzékben, melyik tanulmány szerzője Luhmann, illetve Fuchs, a szerző ugyanakkor több helyen P. F.-ként utal magára (138., 168., 170.) A mérvadó szakirodalom is Fuchs tanulmányaként hivatkozik a szövegre. Csak egyetlen példa: MARKUS KOLLER, *Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie*, VS Verlag, Wiesbaden, 2007, 279.

15 NIELS WERBER, *Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.// 2008.

16 NIELS WERBER, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1992, 166.

17 ALFRED BELLEBAUM, *Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1992, 214.

gésében hivatkoznak arra. Az elírás harmadik példája Lőrincz Csongor tanulmánya a *Berliner Beiträge zur Hungarologie*-ből,¹⁸ illetve A „szó” médiuma az esztétizmusban című esszéje A magyar irodalom története második kötetében, amelyek az esztétista költészeti tradíció összefüggésében a nyelv mint médium és a nyelv mint pusztá forma szembeállítását idézik Fuchs érveléséből.¹⁹ Itt tehát a kontextus már a modern líra, pontosabban a klasszikus modernség nyelvfelfogása, ám az absztraktig (*ins Abstrakte*), a modern költészet Fuchs által tárgyalt redukciójáig (önredukciójáig) itt sem terjed az érvelés tematikája.

Az a kérdés tehát, hogy a modern költészen belül az absztrakció vajon csak egy kirándulás, amely egyszer véget ér, vagy végleges, a visszatérést kizáró „felszármazás” volna, ahogyan Fuchsnál, itt sem kerül szóba.²⁰

Térjünk azonban át annak a talán lényegesebb kérdésnek a tárgyalására, hogy hogyan függ össze a végletes, végleges absztrakció (vagy inkább: redukció) az irritációval, illetve az annak felszámolására tett kísérletekkel. Fuchs a modern költészet alapismérveként a megértés dezorientációját azonosítja. Közben több értelemben is tartózkodik a differenciálástól. A modern költészet alatt a klasszikus modernségtől egészen a kortárs líráig a teljes 20. századi líratörténetet érti, nem foglalkozik a bevett periodizációkkal, a hagyományosan későmodernnek nevezett költészetre és az avantgárdra éppúgy érvényesnek tartja a modellt, mint az esztétista tradícióra, illetve versnyelvre. Nem ad ugyan explicit választ arra a kérdésre, elképzelhető-e a „hermeneutikai hozzáférést” meg nem tagadó, vagyis nem értelmezésellenes, ugyanakkor érvényes költészet, de abból a tényből,

18 LŐRINCZ Csongor, *Ästhetizistische Positionen und mediale Kontexte (Hofmannsthal und Babits)*, *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 13. (2004), 149.

19 Lásd: http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_04_A_magyar_irodalom_tortenetei_2/ch55.html

20 Valószínűsíthető, hogy a jóindulatú javító kéz, amely az e tanulmány előzményeként a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett konferencián elhangzott előadásom címében az *Aufflugot Ausflugra* javította, e szövegek valamelyikére támaszkodhatott.

hogy leértékeli azokat a költői kísérleteket, amelyek visszatérnek a közlés nem dezorientáló formáihoz („visszalendülés a könnyen érthetőbe”, „kommunikatív otthonosabb líra”),²¹ kikövetkeztethető szigorú ítélete. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a terminus nem temporális jellegű, vagyis nem foglal magába minden költészeti gyakorlatot egy adott korból.

Ironikusan utal a köznapi költészetfelfogásra, amely az „örök emberi” ünneplésében látja a költőiség lényegét, a költőre a társadalmon kívüli és belüli kettős egzisztenciaként tekint, és aszerint tulajdonít költői rangot, a szerző milyen ügyesen bánik a nyelvvel. A rendszerelméleti fogantatású művészetelmélet modelljében a költői tehetség/ügyesség valóban nehezen kaphat helyet, annyi azonban megjegyezhető, hogy Fuchs felől tekintve (és ez még némi megszorítással Luhmannra is igaz lehet) egy mű vagy költői életmű esztétikai sikeressége, túl olyan formális jellemzőkön, mint az értelmezést dezorientáló effektusok megléte, nem mérhető fel. A modell alapja egyetlen megkülönböztetés, egy mű vagy része a modern líra kategóriájának, vagy sem. A megkülönböztetés jelölt oldala, a modern líra „világa” válik azonban csak láthatóvá, a másik oldal homályban marad. De még a láthatóvá tett, destruktív jellegében felmutatott modern líra egysége sem válik explicitté, hogy a hagyományként a klasszikus modernség kezdeteitől átörökitett „szemantika” és „technicitás” miben állhat, Fuchs nem fejt ki.²² Miközben részletesen tárgyalja a társadalom irodalmi részrendszerének, azon belül a lírának a működését, ahogyan a költészeti hagyomány nyújtotta megszilárdult formákat mint médiumot használva az új művek intertextuális viszonyrendje kiépül,²³ e működés specifikumát a modern lírában nem, vagy csak elnagyoltan érinti.

21 FUCHS, I. m., 140.

22 Uo., 138., 140.

23 Uo., 139., 161–162.

Ez az a pont egyébként, ahol Fuchs a legközvetlenebbül épít mestere, Niklas Luhmann művészetelméleti gondolatmenetére, amelyet az a *Das Medium der Kunst* című tanulmányban kifejt.²⁴ És paradox módon ez az a pont, ahol később a luhmanni és fuchs-i formafogalom elválik egymástól. A *Die Kunst der Gesellschaft* luhmanni művészetértelmezése ugyanis néhány évvel később a műalkotásban megtestesülő formadöntéseket az alkotás és a befogadás párhuzamos folyamataiban temporalizálja és dinamizálja, melynek révén lehetővé válik a műalkotás időben változó, az alkotói döntésetől eloldódó befogadói praxisa.²⁵ Az *Aufflug*-tanulmány, párhuzamban az 1986-ban megjelent *Das Medium der Kunst*tal azonban a formadöntéseket a műbe belekódolt struktúrákként gondolja el, az alkotói gesztus primátusát, stabilitását és a befogadói pozíció passzivitását implikálva.

Mindennek, azon paradoxonnal összefüggésben, mely szerint a modern líra mint kommunikatív gesztus egyszerre tart igényt az elfogadásra és ugyanakkor lehetetlenné teszi a közlést, számos következménye van a recepcióra nézve. Fuchs többször is utal arra, hogy a verset alkotó „valószínűtlen szelekciós döntések” megnehezítik, akár lehetetlenné teszik a befogadást. Milyen szerep juthat ebben a konstellációban a kritikának, az irodalomtudománynak? Nem meglepő: paradox szerep.

A szándékos asszimilálhatatlanságot, a disszonanciát bármely realitással szemben, a nyelv kommunikatív funkciójának felfüggesztését mind összevéve érthető, hogy a versek, amelyek még egyáltalán létrejöhetnek, „kommentár után kiáltanak, és hogy minden kommentár pusztító hatású ezek létezés módjára nézve”. A kommentár ezért halálos a költe-

ményre nézve, mert az egyediségpárádon kioltására tör. Azt kell feltételeznie, hogy a kommentálandó szöveg „némán artikulálva tartalmazza” azt, amit ő, a kommentár, először mond ki. A kommentárnak azzal van dolga, „ami valójában sohasem volt kimondva”. És a modern líra esetében azzal, amit semmilyen körülmények között nem szabad kimondani.²⁶

Két lehetőség áll tehát rendelkezésre a költemény befogadásakor. Felismerve a kommunikálhatatlanságot kommunikáló gesztust a paradoxont pusztá irritációként utasítják el. A másik lehetőség, hogy a paradoxont kioltják (*Entparadoxieren*), hogy ezáltal érthetővé tegyék a művet:

Ez azt is jelenti, hogy a tudomány mint megfigyelő (kommunikáló) rendszer abba a helyzetbe kerül, hogy, ennek a paradox szimbiotikus működésnek az alapján, megteremtse a lehetőségét a megértéshez való visszatérésnek.²⁷

A Nemes Nagy-recepció számos gesztusa és gyakorlata leírható egy ilyen kettősségben. Nemcsak a fent elemzett vita Térey képviselte pólusa, de a korai, kultúrpolitikai indíttatású, ellenséges kritikái fogadtatás is a paradox verseműködés által irritált elutasítás példája lehet.

Kétségtelen, hogyha a költő az értelmetlenség és a semmitmondás mellett döntött, sokkal becsületesebben jár el, ha őszintén, nyíltan vállalja elhatárolását. Gyakoribb, veszedelmesebb a nagyképű halandzsa, mely értelmetlenségé-

24 Niklas LUHMANN, *Das Medium der Kunst*, Delfin 4 (1986), 6–15. Fuchs, 160.

25 Niklas LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997, 46.

26 Fuchs Hans Blumenberget és Michel Foucault-t idézi. FUCHS, I. m., 165–166.

27 Uo.

ellenére az értelem igényével lép fel, sekélyességét, vagy teljes tartalmatlanságát a mélység látszatával álcázza.²⁸

Amint Schein Gábor rövid recepciótörténeti áttekintése megállapítja, az ötvenes évek végétől egészen a nyolcvanas évekig jellemző marad az az olvasásmód, amely egyrészt dialektikus logikaként, másrészt pszichologizáló tulajdonításként írható le, és amely, a fuchsi paradoxonkioltás értelmében, nyelven kívüli szilárd pontokhoz köti a műalkotást.

Talán meglepő lehet, de a paradoxonkioltás hátterében nemcsak az élménylira olvasásmódja állhat, hanem az a felfogás is, amely a kommentár funkcióját az irritáció csökkentésében, és ezáltal a kommunikációképtelenség felszámolásában látja.

Hernádi Máriát idézem:

Nemes Nagy költészete természetesen nem szorul védelemre. Zárásul mégis röviden reagálnék egy problémára: a tárgyas költészet ridegnek, embertelennek, elfojtottnak és száraznak minősítésére, mert ezek a jelzők a költői módszer alapvető nem-értéséből fakadó, téves sztereotípiára utalnak. Tévként a tárgyas lírát az alanyi, vagy vallomásos lírával szemben meghatározni. Az, hogy a vallomás, a magáról valló lírai én eltűnik (olykor nyelvtanilag is) a versből, nem elszemélytelenedést jelent, hanem a személyesség misztikus felsőfokát: a mindenkori Másik felé fordulás teljességét, az odaadó figyelem totalitását. Azt, hogy a lírai én magát elfeledve, magát egészen hátrahagyva fordul a Másik felé...²⁹

28 Schein Gábor Kolozsvári Grandpierre Emilt idézi. SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 20.

29 HERNÁDI Mária, *Az olvasó mint diktátor, Uo.*

A fuchsi modell szerint nemcsak egy ilyen, a műalkotás destruktív karakterét paradoxonok révén (a személytelenség mint a személyesség felsőfoka) felszámoló olvasat számíthat paradoxonkioltásnak, de a kanonizált Nemes Nagy-líra „nőies” karakterét hangsúlyozó Szabó T. Anna vagy a kanonizálódásból kimaradó verseket felértékelő más, feminista olvasatok is.

Ha radikálisan olvassuk Fuchs érvelését, bármely narratív vagy épp motivikus konzisztenciát építő értelmezés paradoxonkioltást jelenthet, ami azt a veszélyt vonja magával, hogy a műről való beszéd a grammatikai, szemantikai, referenciális redukció pusztá azonosításán túl elveszíti relevanciáját.

Ha azonban e nehezen operacionalizálható irodalomtudományi szerepajánlat irritatív karakterétől eltekintünk (értelmszerűen paradoxonkioltást hajtva végre), Fuchs néhány saját poétikai implikációjú állítása még egy konkrét versolvasási praxisban is produktívva tehető.

A közlés lehetőségének – paradox módon kommunikatív – felüggesztése a Nemes Nagy-lírában nemcsak tetten érhető, de számos vers értelmezésében elengedhetetlen, gondoljunk csak a ’megfejtetlen hír’, a ’dadogó hírnök’, a ’feledékeny hírhozó’ motívumaira. (*Jegyzetek a félelemről, Mint aki, Éjszakai tölgyfa*)

A cselekvésnélküliség (*Handlungslosigkeit*), a szekvenciális építkezés redukciója akár az életmű belső viszonyrendjének feltárásában is megfontolandó szempont, amely az ember- és időnélküli versvilág objektív, tárgyas jellegének nyújthatja más irányú olvasatát.

Motivikus és poétikai szinten is produktív szempont a tükrözés-tükröződés (*Spiegelung*) formális képzetével leírható versműködés feltételezése. A tükrözés éppen hogy nem a versen kívüli realitás versbeli megjelenítését jelenti Fuchsnál, hanem a vers radikálisan önreflexív, areferenciális elemeinek tükrőjátékát,

ahogyan pl. a *Balaton* című versben a 7. szakasz tükörszerű együtt-játékba kezd az első 6 szakasz elemeivel.

De a Fuchs tanulmányának érvrendszerén is túlmutató heurisztikus olvasásmód a másodlagos megfigyelés rendszerelméleti logikájának bevonása lehet a Nemes Nagy-olvasásba. Bár e versvilág viszonylag ritkán állítja színre a megfigyelő megfigyelésének helyzetét, amelyet egyébként Fuchs és Luhmann a művészet társadalmi rendszerének alapszerkezeteként azonosít, egyes helyeken különösen gyümölcsöző lehet a modell alkalmazása.

Az *Egy pályaudvar átalakítása* olvasható úgy, mint a vers szcenikai világában színre vitt „tárgy” különféle megfigyelési aktusainak, emez valóságot konstruáló gesztusoknak az elkülönződésére vetett pillantás. Fontos hangsúlyozni, hogy a megfigyelés nem pusztán optikai tevékenység, hanem a világot valamiféleképpen, szükségyszerűen kontingens módon megalkotó, és más konstrukciókkal szükségyszerűen szembenálló működés, a műalkotás pedig a kontingencia színre vitele. A vers arra a distanciára mutat rá, amelynek okaként a nézőpontok térbeli (itt, ott, lent, fent), időbeli („Nézd meg még egyszer!”), mediális (optikai medialitás) és nyelvi (regiszterkeverés) feltételezettségét és széttartó jellegét azonosítja. A „Most éles a kép” mintegy ironikusan foglalja össze azt a tapasztalatot, hogy a pályaudvar, illetve annak átalakulása a fenti tényezők összefüggésében válhat csak tapasztalhatóvá, miközben a parciális megfigyelés, a „most” számára a különbség rejtve marad, vagyis a megfigyelés egyes aktusai kizárólagosak és összeegyeztethetetlenek egymással. Természetesen ez egy negatív tapasztalat, hiszen minden megfigyelési aktust érint, a művet mint megfigyelést és a mű megfigyelését is.

Az ebből származó irritáció – Fuchs érvelése szerint – alapjában jellemzi a modern líra létmódját és befogadását, és a kommentáló líratudományi praxisnak is kétségbe vonja a hozzáférését a lírai

műalkotásokhoz. Nemcsak az irodalomtudomány voltaképpen munkaterét és lehetőségfeltételeit szűkíti le radikálisan, de kétségbe vonja az irritatív modern lírapoétika jövőjét is, azt, hogy az irritáció mint alapelv irritáló marad-e.³⁰ A Nemes Nagy Ágnes megítélését, olvasását illető jelen viták azt mutatják, hogy az irritáció poétikai effektusa fél évszázad után is hatékony – bár nem feltétlenül termékeny – marad. A jelen tanulmánykötetet mint diszkurzust pedig az a remény élteti, hogy a líraértelmezés lehet több pusztá paradoxonkioltásnál.

30 FUCHS, I. m., 177.

A Nemes Nagy-esszék nyelvelméleti fejtegetései

/
Lengyel Valéria

Nemes Nagy Ágnes *A nyelv válságáról* szóló esszéjében a következőket írja:

Vagyis abban a furcsa helyzetben vagyunk, hogy gyakorlatilag kitűnően megy a dolog az emberi rációval meg a nyelvvel is – csak éppen elvileg válik mindez egyre képtelenebbé. (...) Nem azon kellene hát csodálkoznunk, hogy milyen keveset közöl a nyelv, hanem hogy milyen sokat. Ha a nyelv durva háló – és az –, amelyet a világra kivetettünk, elképedhetünk idétlen alkalmatosságunk sikerén, emberi kultúránk csodálatos halászatán. De ne ragadjon el a nyilvánvaló paradoxon öröme. Térjünk vissza a kezdethez, a nyelv elégtelenségéhez, amely tény, mindnyájunk égető élménye.¹

Nemes Nagy Ágnes esszéi egy költői műhelybe nyújtanak betekintést. A poétikai kérdéseken túl sok elszórt megjegyzést olvashatunk a költészet anyagáról, a nyelvről. Ez a tanulmány az esszék elszórt

nyelvelméleti megjegyzéseit tárgyalja,² s felvázol egy lehetséges képet a szövegekben megnyilvánuló nyelvszemléletről.

Mindeközben nem szabad elfelejtenünk a szóban forgó szövegek műfajáról. Ugyan a pontosság igényével íródott esszék informálni akarnak, de nemcsak tartalmukkal meggyőzni vágnak, hanem stílusukkal megnyerni és szórakoztatni is. Az említett idézet is példa arra, hogy a Nemes Nagy-esszéket gazdag retoricitás jellemzi. A nyelv metaforája ugyanis a „durva háló”, amely arra az elképzelésre emlékeztet, hogy a nyelvet az ember rávetíti a világra, hogy a nyelv közvetítésével megragadjon valamit a világból. A hálóként értett nyelv tehát nem a világ része, hanem a világon kívül van, s a negatív jelző („durva”) szerint csak a nyelv közvetítésével és a nyelvi torzítással érzük el a világot. A mondatot továbbolvasva kiderül, hogy az ismerősnek tűnő metafora egy kifejtett kép első eleme. Megjelenik az ember, akinek alkalmatossága egyszerre „idétlen” és sikeres, míg a tevékenység, melynek metaforája a halászat, már egyértelműen pozitív: csodálatos. Nemcsak a jelző, hanem az újonnan bevezetett birtokos („kultúránk”) is azt jelzi, hogy ez már valamiképp meghaladja az embert. Ez a csodálatos jelzőben kulminálódó fokozás a durva hálóként értett nyelvből indult, ami két szempontból érdekes. Egyrészt azért, mert a negatív nyelvszemléletből indulva, illetve annak ellenére épül fel. Másrészt a negatív nyelvszemlélet ellenére mégiscsak a nyelv a csodálatos halászat kiindulópontja. Így a nyelv egyszerre pozitív és negatív jelenségnek tűnik.

Nemcsak a fenti idézetben kétséges a nyelv státusza, hanem más esszék nyelvelméleti fejtegetéseire is az jellemző, hogy minduntalan két, egymásnak ellentmondó szólam váltja egymást a nyelvviség lehetőségeiről anélkül, hogy egy szintézis átmeneti nyugalmat ígérne. A vita tárgya a kifejezhetőség maga, vagyis az, hogy mennyi mindent ki lehet fejezni a nyelvvel, és mennyi mindent

¹ NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana, Prózai írások I.*, szerk. HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, 13.

² A *64 hatyú* (1975) és a *Metszetek* kötet (1982) esszéit vizsgálok.

nem. A tanulmány felvázolja és értelmezi a két antagonisztikusnak tűnő álláspont érveit anélkül, hogy számon kérne bármilyen konzekvenciát vagy szisztematikusságot a szövegeken.³ Mindig is tekintettel kell lenni arra, hogy e szövegek szerzője költő, aki alkotáslélektani folyamatokat és nehézségeket fogalmaz meg, miközben számtalan poétikai példával fűszerezi az elmondottakat. Az az érdekes, hogy a szövegek a poétikai és poetológiai kérdéseken túl számtalan alapvető nyelvfilozófiai problémát vetnek fel, s bár a költő nem tudja (s nem is akarja) ezeket szisztematikusan levezetni, a konkrét poétikai példák közvetve mégis választ adnak a felvetett nyelvelméleti kérdésekre.

Mire jó mégis ez a nyelvszemléleti vizsgálódás Nemes Nagy költői műhelyében? Véleményem szerint e nyomozásnak irodalomtörténeti jelentősége van. Egyrészt eleve izgalmas, hogy egy elismert, jelentős magyar költő a 20. század '70-es és '80-as éveiben miként vélekedett a nyelvről, mestersége anyagáról, ráadásul egy olyan korban, amely különösen nagy filozófiai és tudományos figyelmet szentelt a nyelvnek. Ugyan Nemes Nagy Ágnes nem bocsájtkozik tudományos disszkusziókba, de tisztában van a nyelvelméleti érdeklődés jelentőségével, s reagál rá, például a „nyelv válságáról” szóló fejtegetésekben.⁴ A tanulmányban vázolt válaszok másrészt további irodalomtörténeti vizsgálatokat alapozhatnak meg, hiszen

3 „Nem elég azt mondanunk, hogy Nemes Nagy Ágnesnek volt teroretikus vénája és hogy érdekelték az irodalomelmélet bármelyik szintjét érintő elméleti kérdések (kivált a verstan és a poétikai kompozíció problémái), hanem rendelkezett azzal az egészen kivételes képességgel is, hogy az absztrakciót visszakapcsolja az eleven irodalom áramába. [...] Minden sora, ami az irodalomra vonatkozik, lüktetően életteli, megragadóan személyes és – nem utolsósorban – tündöklően okos.” ANGVALOSI Gergely, *A szellem jelen van*, ÉS, 2004/30., 25. Balassa szerint a *Metszetek*-esszék szerkezeti logikája eltér a tanulmányokétól, mert költői szerkezetükre a váratlan rend szigorú logikája jellemző. S az „intenzív esszépróza legintimebb sajátja a nyelv, a kifejezésmód otthonossága”. BALASSA Péter, *Lét-poétika és verskertetés* = Uő., *Észjárások és formák*, Korona Nova, Budapest, 1998, 110–123.

4 A 20. századi nyelvi krízis gyakran emlegetett előfutára a filozófiában pl. Nietzsche (*Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, 1873), az irodalomban pl. Hofmannstahl (*Ein Brief*, 1902).

Nemes Nagy nyelvszemlélete és az esszéiben nyomon követhető gondolkodása összehasonlítható más költők hasonló típusú megnyilvánulásaival, például Kosztolányi Dezsőével.⁵

*

Nemes Nagy Ágnes esszéi főként két kérdést járnak körül: a hogyan születik meg a vers és a milyen a jó a vers kérdését. Az alábbiakban az elsőre koncentrálok, mert itt fordulnak elő a leggyakrabban nyelvfilozófiai kérdések.

A 'hogyan születik meg a vers' témakört Nemes Nagy több ízben alkotáslélektani kérdéseknek nevezi. E folyamat kulcsszava a 'kifejezés', ezért a továbbiakban e szó kapcsán fogom jellemezni az egy mást váltó, s egymásnak ellentmondó szólamokban kibontakozó nyelvszemléletet. A két szólam stílusa kissé eltér egymástól. A kifejezés lehetőségeit szemléltető, programszerűen megnyilatkozó szólam bemutatásával kezdem, mert első olvasásra ez tűnik hatosabbnak. Ezek jórészt poetológiai felismerésekről tanúskodnak. Idézem a költőt: „s az ember megrendülten jön rá, hogy a költészet kifejezés.”⁶ (*„Tünékeny alma”*) Ezt a tömörszerű kijelentést pontosítják azok a szöveghelyek, amelyekben arról értesülünk, hogy mi a kifejezés tárgya. Lássuk például a következő idézetet: „Mert a cél változatlanul a bensőbb, rejtettebb, az eddig névtelen és kimondhatatlan költői látomás rögzítése.”⁷ (*Negatív szobrok*) Itt több jelző pontosítja a tárgyat. Olyan költői látomásról van itt szó, amely egyrészt a belső (mentális?) valóság része, másrészt amely korábban nem létezett nyelvi formában. Vagyis az idézet fenntartja azt a lehetőséget, hogy ez a költői látomás korábban is észlelhető volt, csak eddig nem talált senki ennek nevet, s ezért nem tudta rögzíteni. Itt még arra szeret-

5 Lásd pl. a *Nyelv és lélek* kötet írásait. Kosztolányi nyelvszemléletéről lásd pl.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete*, Alföld, 1994/8., 46–59.

6 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 22.

7 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 9–10.

ném felhívni a figyelmet, hogy a kifejezés az idézetben nem szerepel, de a rögzítés ebben a kontextusban hasonló szemantikai kontextust jelenít meg: itt is valamilyen belső dolog nyelvi megnevezéséről van szó. A különbség az, hogy a rögzítés egyrészt az írás maradáóságára utal, másrészt mozdulatlanyságot implikál, szemben a változó költői (és tudati) valósággal. A két említett idézethez kapcsolódik a következő, hasonló koncepciójú költészetfelfogás: „Ma nagyjából azt hisszük, hogy a költészet a tudatosítás egyik eszköze. Minduntalan a tudat homályos részeivel foglalkozunk, hogy megnevezhessük azt, ami eddig névtelen volt. Ez pedig nem könnyű dolog, sem költőnek, sem olvasónak.”⁸ (*Társalkodás erről-arról*) E kijelentés szerint a költészet a „tudatosítás egyik eszköze”, amely valamiképp két részfolyamatból áll: a tudattal való foglalkozásból és valamely eddig névtelen megnevezéséből. De az nem egyértelmű, hogy a tudatosítás valamilyen lezárhatatlan folyamat vagy a megnevezéssel (átmeneti) nyugvópontra jutó tevékenység. Az utóbbi mozzanat ismerősen cseng, de annyiban eltér az előző idézetben megfogalmazott céloktól, hogy a névtelen most nem a költői látomás jelzője, hanem alany, s valamilyen tudati jelenségre vonatkozhat. A híres *Névtelenek* esszé juthat itt eszünkbe, ahol Nemes Nagy szintén a költő céljának tekinti az eddig „névtelenek” megnevezését. Míg azonban ott megírja, hogy névtelenek alatt érzelmeket, hangulatokat vagy indulatokat ért, itt nem tudjuk meg, pontosan milyen tudati jelenségekre irányul a megnevezés. Hiszen mint köztudott, nemcsak hangulatokat nehéz megnevezni, hanem észleleteket is. Feltételezhető, hogy Nemes Nagy azért hívja fel több helyen az érzelmek kifejezésének a szükségességére a figyelmet, mert feltehetően úgy vélte, hogy az érzelmek megragadásában a legnagyobb az emberiség lemaradása, valamint

azért, mert az érzelmeket egzisztenciálisan jelentősebbnek vélte, mint más mentális jelenségeket. A tudatosítás során megnevezhető mentális jelenségekkel kapcsolatban azonban felmerül még egy kérdés. Nemes Nagy úgy fogalmaz, hogy a költészet „a tudatosítás egyik eszköze”. Vajon miben különbözik más, az elmével vagy aggyal foglalkozó szaktudományoktól vagy szakfilozófiáktól?

Bár Nemes Nagy újra és újra hivatkozik a szaktudományok felismeréseire, az esszéekben mégis sokszor úgy tűnik, hogy a mentális jelenségek feltérképezésében és ezek nyelvi kifejezésében a költészeté, illetve a művészeté a vezető szerep. Vagyis mind az aggyal vagy elmével foglalkozó szaktudományok és -filozófiák, mind a nyelvtudomány és -filozófia a művészet mögött kullog. Olvassuk a költő szavait:

Mert ha meg is mondja egyszer egy szuperélettan, hogyan jön létre az érzet, a képzet az agyban, hogy mik annak a feltételei, arról sohasem értesíthet, hogy milyen az az érzet, ami létrejön. Ezt csak az introspekció mondhatja meg, és az is nehezen. S e célra mintha a művészet volna a legalkalmasabb. A tudomány nem tudhatja, mit érez a molekula, vagy hogy milyen módon, milyen kvalitással, modulációval érz. Voltaképpen az a meglepő, hogy mi – úgyahogy, és csöppet sem objektívan – mégiscsak tudjuk, mit érez a molekula. Mindebből annyi vonatkozik a mindenkori művészetre, hogy a művészet birodalma benti, látószöge a belülről kifelé irány. Sóvároghat ugyan a tudomány világos, egzakt, objektív törvényeire – meg is teszi –, de az ő törvényei mások, az ő hídfoállása a személyiség. És ha ezt elvétí, akkor... akkor baj van.⁹ (*A költői kép*)

8 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 48. Bár a *Társalkodás erről-arról* beszélgetés Mezei Andrással, Nemes Nagy felvette az esszéköteteibe is.

9 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 110.

Nemes Nagy agytudomány-kritikáját – a tudati jelenség milyenségét csak az adott személy ismerheti – ma is osztják elmefilozófusok.¹⁰ Rekonstruálva a fenti érvt: Nemes Nagy szerint a tudati milyenség feltérképezésében a tudattal foglalkozó tudományokkal szemben (agytudomány, pszichológia) azért a művészeté a vezető szerep, mert a művészet „hídőállása a személyiség”. Az idézetben azonban nem kapunk választ arra, miért a művészet (vagy a költészet?) tudja a leghitelesebben kifejezni a tudati jelenségeket. Vajon ez a koncepció egy arisztotelészi művészetfelfogást takar,¹¹ ahol a miméziselvű művészet eleve a hasonlatok, jelen esetben a tudati milyenség kifejezésének a mestere? Vagy a művészet eleve hatékonyabb a (nyelvi) kifejezés egyéb tudományainál, például a nyelvészetnél? Nemes Nagy feltehetően azt mondaná, hogy a költészet azért képes hatékonyabban kifejezni az 'eddig névteleneket', mert nyelve az irodalmi nyelv, s nem a fogalmi, mint a nyelvészeté. Arról később esik szó, vajon jogos-e a nyelviség eme osztályozása.

Idáig tárgyaltam a programmatikusan megfogalmazott elveket a belső tartalmak kifejezésének a jelentőségéről, amely Nemes Nagy szerint a költő feladata. Míg ez a szólam főként poetológiai jellegű, addig a kontra szólam, amely a belső tartalmak kifejezésének lehetőségét vonja kétsége, nyelvfilozófiai érveket is tartalmaz. A tézisszerű, érélyes első szólammal szemben a kontra szólam hosszabb, oldottabb hangvételű, sokrétűbb, s a példák révén érzékletesebb, mint a mentális jelenségek költői kifejezését propagáló szólam. Idézem újra a költőt:

10 Thomas Nagel 1974-es *What is it like to be a bat?* tanulmánya óta a legtöbb elmefilozófus egyetért abban, hogy csak az adott személy ismerheti saját tudati jelenségeinek a milyenségét. A tudattal és aggyal foglalkozó tudományok erre nem képesek.

11 Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet s a fuvolás lantjáték nagy része, egészben véve mind utánzás. (ARISZTOTELESZ, *Poétika*, ford. SARKADY János, 47a.)

És ha mégis sikerül valami fontosat megtudnunk, fölfedeznünk magunkról vagy környezetünkről az emberi nagyságrendű világ együgyű tapasztalatsorán át, akkor következik a második buktató: a kifejezés közegének ellenállása. A költészetben a fogalmi nyelv ellenállása. A szóé. A közlés eredendő lehetetlensége. Hogy is mondja Vörösmarty? „Mert beszédem képtelen – Méhdongás, szűnyogzene – Elbeszélni, amit láttam.” Valóban, „elbeszélni, amit láttunk” úgy, ahogy láttuk, alapjában véve képtelenség. Képtelenség, az érzékelés csökevényessége és a közlés bizonytalansága miatt egyaránt.¹² (*Csillagszemű*)

Ez az idézet tulajdonképp épp annak az ellentéte, mint amit az első szólam állít. Itt már Nemes Nagy nem állítja egyértelműen, hogy fel tudunk fedezni valami újat belső világunkról, hiszen 'az érzékelés csökevényes', de ha ez mégis lehetséges, akkor sem tudjuk azt kifejezni. Vajon itt végérvényesen lemond a költészet ismeretelméleti funkciójáról? Mintha ebben más szöveghelyek szerint hitt volna.¹³ Nincs ellentmondás akkor, ha, egyetértve Nemes Naggyal, megkülönböztetjük a fogalmi nyelvet az irodalmitól.¹⁴ Az idézet szerint ebben az esetben az irodalmi nyelvvel van módunk kifejezni egy új felismerést belső világunkról, amennyiben sikerült ezt felismerni. Itt azonban el kell gondolkodni arról, hogy helyes-e elkülöníteni a fogalmi nyelvet az irodalmitól? Vajon Nemes Nagy az ismert vagy akár elszűrült metaforákat a fogalmi vagy az irodalmi nyelvhez

12 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 85.

13 Ezt pl. Balassa a *Metszetek* kötet kapcsán így fogalmazza meg: „A megkülönböztetett szenvedély valóban filozófiai tartalommal telített, mivel költészettanában hangsúlyozza és leszögezi a költészet ismeretelméleti funkcióját. Rejtett pedagógia is ez egyben, a ránevelés a megismerésre, a költészet által, mely felfogás szintén korai újkori forrásokból táplálkozik.” BALASSA, *I. m.*, 1998, 122.

14 Nemes Nagy így tesz különbséget: „Persze hogy a nyelv kettőssége, fogalmi és nem-fogalmi, köznap és művészi-érzékletes használata örökös teherfételünk.” NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 11.

sorolná? S vajon helytálló-e a 'fogalmi' és az irodalmi nyelv eltérő minősítése? Az előbbi ugyanis legtöbbször negatív felhangú szövegkörnyezetben szerepel, míg az utóbbit viszont egyértelműen pozitív jelenséggént tünteti fel Nemes Nagy. Például a fogalmat jeleníti meg a „szó elégtelensége” kifejezés, míg a trópus retorikai párja, a „szó öröme” vagy magára a költői tevékenységtől független szóhangzásra, vagy a sikerültnek vélt költői kifejezésre vonatkozik.¹⁵

A következő idézetben azonban már magával a nyelvvel van gond, legyen az fogalmi vagy irodalmi. Ha nemcsak a fogalmi nyelvre, hanem magára a verbális nyelvre értjük a „kifejezés eredendő lehetetlenségét”, akkor lemondunk arról, hogy a költészetnek vagy írásnak lennének általánosítható ismeretelméleti felismerései belső (és külső) világunkról. Akkor mit tehet a nyelvvel dolgozó költő? Ez ellentmond Nemes Nagy ama fent idézett állításának, amely szerint a művészet „hídfőállása a személyiség”.

De hogy – általában – az ember belső világa elmondhatatlanul nagyobb a mondhatónál (félig-meddig figura etimologicával szólván), az nem vitatható. Nagyobb, szélesebb, másabb, tűrhetetlenül eltérő a kifejezhetőtől. Ezt az állandó másságot ábrázolja a hasonlat – a vers – fogyhatatlan hazudozásával. Saját lényegük felé torzítja, hosszabbítja meg az emóciókat, tárgyakat, mint Cézanne-ék a test arányait, szüntelenül jelezve, hogy odabent minden másképp van.¹⁶ (*A költői kép*)

Nemes Nagy szerint tehát a vers nem képes arra, hogy a mondhatónál „elmondhatatlanul” nagyobb belső világunkat kifejezze, viszont a hasonlat, mely a vers metonímiája, képes arra, hogy a két dolog, a mondható és a belső világ *másságát* ábrázolja. Így ebben a formá-

ban mégis megmarad a vers ismeretelméleti funkciója. Csak éppen így lemondunk arról, hogy a vers valamiképp a belső világunkat jelenítse meg.

A nyelvi kifejezéssel kapcsolatban azért is bonyolódhatunk el-
lentmondásokba, mert ma is nagyon keveset tudunk arról, pontosan hogyan alakul a tudatban az élmény nyelvi közléssé, illetve hogyan zajlik a nyelvi üzenet megértése. Ezt a vélekedést 21. századi nyelvfilozófusok, pl. Peter Bieri nyelv- és elmefilozófus is osztja.¹⁷ Nemes Nagy szavaival: „az élmény és a nyelvi közlés találkozása, az a sáv [...], amely a tárgy és a szó között terül el a tudatban vagy a tudatelőttében. És ez az, amiről semmit sem tudunk.”¹⁸ (*Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?*)

Nemes Nagy a 20. század 'nyelvi válsága' kapcsán beszél arról a szélsőséges lehetőségről, hogy elképzelhető, hogy nem is gondolhatunk mást, mint amit a nyelvünk sínypályái megszabnak:

Mert persze, az ember tudatát általában a nyelv tölti ki (ezért is szokták egyes filozófiai irányok a gondolkozást a nyelvvel azonosítani), de az egyes ember és főleg a versíró tudatát a saját anyanyelve telíti, az számára a nyelv, elébe szabott síneivel, végtelenbe futó asszociációival, hangalakjaival, ösközetként leülepedett irodalmi emlékeivel és felszínként hullámzó napi szóvicceivel.¹⁹ (*Anyanyelv*)

Vajon mit jelent pontosan, hogy az ember tudatát „a nyelv tölti ki”? Ez vajon megegyezik a zárójel filozófiai vonatkozású kiegészítésével? Vannak olyan filozófusok, pl. Jerry Fodor, aki szerint a gondolkodás nyelvi természetű, nyelve az úgynevezet mentális, de a mentális

17 Vö. Peter BIERI, *Was macht Bewußtsein zu einem Rätsel? = Bewußtsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*, szerk. Thomas METZINGER, Schöning, Paderborn, 2005³, 63.

18 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 28.

19 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 484.

15 „[...] és hordozhatjuk a teve két púpját, az írás mesterségének mindenkori kettősségét, a szó örömet és a szó elégtelenségét.” (*„Tünékeny alma”*) NEMES NAGY, *I. m.*, 22.

16 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 99–100.

nem egyezik a természetes nyelvvel.²⁰ Valószínűleg Nemes Nagy itt nem erre gondolt, főleg azért nem, mert Fodor szerint a nyelv nélkül is lehet gondolkodni, vagyis a gondolkodás szerinte elsődleges a nyelvhez képest. Nemes Nagy itt valószínűleg épp olyan elméletekre gondolt, amelyek az ellenkezőt állítanák, vagyis azt, hogy a nyelv valamiképp megelőzi a gondolkodást. De vajon miként? Ha azt állítanánk, hogy a nyelv a gondolkodási műveletek végrehajtásában is szerepet játszik, s megszabja, „hogyan miket tekintünk hasonlóknak vagy különbözőnek”,²¹ akkor az egy nem kívánt és nem bizonyítható nyelvi (és kulturális?) relativizmushoz vezetne, amely ráadásul véleményem szerint távol áll Nemes Nagy világképétől. Vajon a szóképekkel tűzdelt kijelentést lehet-e kevésbé radikálisan érteni, például úgy, hogy a gondolkodást ugyan befolyásolja az anyanyelv, de a gondolkodás eltérhet a nyelv pályáitól? Erre a kérdésre Nemes Nagynál csak a kontra szólam poétikai példái adnak közvetve választ.

A fenti idézet szerint a tudatot más okból is a nyelv tölti ki. Hiszen itt már nemcsak a nyelvi kifejezés okozta mediális átkódolásról vagy akár a mentális jelenségek elhallgattatásáról²² van szó, hanem a kulturális tradíció hatásáról is. S utóbbi a költő számára kissé egyoldalúan, de érthető módon az irodalom hatásában csúcsosodik ki, amely szintén nyelvi formában érezteti hatását. Amikor Nemes Nagy a populáris irodalom kapcsán arról ír, hogy ő nem meri megírni a rózsáit, akkor itt főként az (ál)irodalmi tradíció hatása a probléma, s nem feltétlenül az egyszeri és individuális rózsáélmény verbális átkódolása.²³

20 Vö. Jerry FODOR, *The Language of Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1975.

21 Vö. FARKAS Katalin – KELEMEN János, *Nyelvfilozófia*, Áron, Budapest, 2002, 210, 221.

22 Wittgenstein szerint nem lehetséges privát érzetéről beszélni. Amint elkezdünk róla beszélni, már nem privát érzeteket nevezünk meg. A wittgensteini álláspont kritikájához lásd Ayer Wittgensteinről szóló írását (1985) vagy Farkas és Kelemen ellenérvét (FARKAS – KELEMEN, *I. m.*, 230).

23 Vö. „Sokat elvett és elvesz tőlünk az alköltészet, amely annyi ízlés számára a költészetet jelenti. Például tölem elveszi a rózsát. Kevés közöm van az álnóták gesunkenes Kulturgutjához, sőt aránylag igen kevés közöm van az eddig való igazi költészet rózsá-

A tudat nyelvi meghatározottságának problémájáról máshol ugyan nem esik szó, viszont az esszék számtalan érzékletes példával szemléltetik a verbális nyelv megkerülhetetlenségét. Idesorolhatók azok a verstani fejtegetések, amelyek a nyelvi jelleg és a verselési lehetőségek összefüggéseit tárgyalják, például a *Magyar jambus* című esszében. Nemes Nagy itt felsorolja a magyar nyelv ama nyelviszerkezeti jellemzőit, amelyek miatt a jambus többféle módon alkalmazható a magyar nyelvű verselésben:

a legzeneibb jambus[tól], mely metrumnak, magyar hangsúlynak egyaránt eleget tesz („az ég”). (...) Világos ma már, hogy a jambus lehetősége mélyen benne gyökerezik a magyar nyelvben. Mondathangsúlyunk eleve lehetővé teszi a jambikus, az emelkedő lejtést, a szavakat kiválogatva, kipucolva pedig létrehozza a hangsúlyos-mértékes jambust.(...) A sorvégeken előugrik a magyar nyelv egyik alapvető tulajdonsága: az ereszkedő szóhangsúly. Ennélfogva lett a magyaroshangsúlyos (nyomatékos) verselés olyan, amilyen, vagyis túlnyomólag kezdő hangsúlyos, ereszkedő jellegű. Mondathangsúlyunk bővelkedik az emelkedő „versláb”-ban, szóhangsúlyunkban ilyen nincs. Van ugyan itt is, a sorvégen is mód a nyomatékkal képzett jambusra: „a láb” (hímrim, szökő); „ha látom” (nőrim, lejtő) – de persze ez is mondatrészek viszonyából származó. Ha viszont hosszabb szó van a sorvégen, nem egy vagy két szótagú – ami finnugor nyelvünkben gyakori –, akkor a hangsúllyal képzett jambus nem funkcionál többé. Marad a mértékes jambus. (*Magyar jambus*)²⁴

szimbolikájához is – de igenis, lényeges ismeretség szálai fűztek néhány rózsához. Úgy értem: nem papírból valóhoz. Meg merhetem-e írni a rózsáimat? Dehogyan merhetem. Nem vagyok én olyan bátor ember. Maradok a derék, megszokott ribonukleinsav mellett.” (NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 37.)

24 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 138.

A nyelvi matéria meghatározó erejéről tanúskodnak továbbá azon szövegrészek, amelyekben Nemes Nagy lefordíthatatlan irodalomtörténeti kifejezéseket említ, mert jelentésük Nemes Nagy szerint szervesen összefügg az adott nyelvi anyaggal, például a felvilágosodás és romantika „Vollendung” és „Unendlichkeit” kulcsszavai vagy a „blaue Blume” esetében. Ezek a kifejezések is németül szerepelnek Nemes Nagy írásaiban, érzékeltetve azt, hogy jelentésük elválaszthatatlan az eredeti és egyetlen hangtesttől, amiből az is következik, hogy egy-egy szóval lefordíthatatlanok, míg az adott fogalom elmagyarázható. Nemes Nagy szavaival:

A romantikus „kék virág”-ról tudjuk, hogy mit jelent. Ezzel szemben tudjuk-e, hogy mit jelent a „blaue Blume”? Tudjuk-e, hogy mit jelent a dupla alliteráció, a b zöngéje, az l folyékony-sága, mit jelent az ú hosszú, sötét nosztalgiaja? Bizony nem is volna szabad más nyelven említeni ezt a szót, mint a saját anyanyelvén, amelyből olyan vitathatatlanul, olyan lefegyverzően született egyszerre a hangtest és a fogalom.²⁵ (*Blaue Blume*)

Az idegen nyelvű kifejezések azért erősítik a második szöveget, mert a nyelvi matéria (a „blaue Blume” kifejezésben a szóhangzás, a „Vollendung” és „Unendlichkeit” szavaknál pedig a szóelemek érzékelhető jelentésmeghatározó szerepe) nemcsak a kifejezés fázisát, hanem a megértést is meghatározza.

Az ellenszöveg fejtegetéseit foglalja össze a következő idézet: a „kifejezés megalkuvás a látomás és a szavak közt”,²⁶ s ennek alkotáslélektani következménye az, hogy „[m]inden vers harc a megnevező és a névtelen között”.²⁷ Az utóbbi idézetben már problémaként sincs jelen a nyelv.

25 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 477.

26 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 33.

27 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 476.

Nemes Nagy azonban hamar túllép a fogalmi nyelv ostromozásán, illetve az esetleges önsajnálathoz fázisán, s rátér arra, hogyan tud a költő mégis kifejezni valamit a nyelvvel. A költő „tehát igyekszik »kifejezni magát«. Természetesen nem mindig a szavaival, a sorai-val teszi ezt; többnyire a sorközeivel. Meg a formával vagy a formát-lansággal, a zenével vagy a konstrukcióval, világossággal, homállyal – ahogy csak bírja.”²⁸ Ezek mind-mind poétikai megoldások, mintha a költészet minden nyelvelméleti problémát megoldhatna.

S ezzel visszatérhetünk az optimista első szöveghez, amit most így pontosíthatunk: A(z irodalmi) nyelv, pontosabban a költészet alkalmas a kifejezésre. Vajon sikerül-e a nyelvszemléletben is kompromisszumokat találni? Nincs ellentmondás akkor, ha a kifejezés tárgya valamilyen szinten már eleve nyelvi jellegű entitás, vélemény, gondolat, illetve „közlés”. De az utóbbit elvethetjük Nemes Nagy esetében, mert szerinte a jó vers nem redukálható egy közlésre. Továbbá úgy is feloldható az ellentmondás, ha feltételezzük, hogy a névtelen dolog nem individuális entitás, hanem olyan dolog, amely mindenkinél előfordulhat, illetve mindenkivel megeshet, vagyis személyekre jellemző, általánosítható jelenség.²⁹ Nézzünk meg egy utolsó szöveghelyet a *Névtelenek* esszéjéből.

A második réteg a névtelenek senkiföldje. Ha este hatkor megállok a Kékgolyó utca sarkán, s látom, amint a Várra egy bizonyos szögben esik a napfény széle, és a Vérmező olajfái egy bizonyos módon vetik az árnyékot: mindig és újra megrendülök. Ennek az indulatnak nincs neve. Pedig mindenki állt egy-egy Kékgolyó utca sarkán.³⁰

28 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 476.

29 Nehéz itt megfelelő kifejezést használni. A legalkalmasabb szó a személyes lenne. Ennek szinonimái (emberi, szubjektív) többjelentésűek, s ezért félrevezetőek.

30 NEMES NAGY Ágnes, *I. m.*, 474.

E szöveghely megegyezik azzal a fent említett elmefilozófiai különbségtétellel, mely a mentális jelenség és ugyanennek a jelenségnek az átélt milyensége között húzódik. Nemes Nagy itt egy olyan, névvel nehezen megnevezhető indulatról ír, amit ő egyszer átélt az idézetben leírt helyzetben. Nemes Nagy feltételezi, hogy ezt az indulatot mindenki ismeri, mert valószínűleg mindenki átélt valami hasonlót. Azt persze sosem tudjuk meg, hogy mások pontosan hogyan élték meg, mert milyensége egyedi és egyszeri, de a mi? kérdésre válaszoló, az idézetben hosszabb leírással jellemzett indulat a Nemes Nagy-i elképzelés szerint a költői munka (a megnevezés) méltó célja lehet. Feltételezhetjük továbbá, hogy a nyelv Nemes Nagy szerint ugyan hatással van a tudati jelenségekre, pl. az észlelésre, de a nyelv nem határozza meg a gondolkodási műveleteket. Vagyis ez a nyelvfelfogás valóban összeegyeztethető egy poétikával, amely fenntartja, hogy valamilyen belső személyi tartalom is kifejeződhet (megneveződhet) a versírás során. A Nemes Nagy-i nyelvszemlélet másik pillére az, hogy elkülöníti és eltérően minősíti az irodalmi és fogalmi nyelvet, hiszen azt állítja, hogy az irodalmi nyelv, illetve bizonyos poétikai megoldások többre képesek a kifejezésben, mint a fogalmi nyelv. Az viszont nem egyértelmű, mi a különbség az irodalmi nyelv és bizonyos poétikai megoldások között. Erre egy Nemes Nagy-poétikával foglalkozó kutatás adhat választ.

Az esetleges nyelvszemléleti ellentmondások tehát abból fakadnak, hogy a Nemes Nagy-esszékből a nyelv a kifejezhetőség lehetőségének a tükrében tételeződik. Ennek egyrészt az az oka, hogy Nemes Nagy eleve alkotáslélektani kérdésekről akart beszámolni, másrészt az, hogy nem akart lemondani a kifejezés lehetőségéről, akkor sem, ha tudta, milyen nagy hatással van a nyelv a kifejezendő tartalmakra. Ez a szemlélet gyakran negatív fényt vet a nyelvre, mert a nyelv akadályként tételeződik. Miért írja Nemes Nagy még-

is, hogy a nyelv jól működik? Azért, mert ha más nyelvhasználati módokat is figyelembe veszünk, például a nyelv kommunikációban betöltött lényegi szerepét, akkor nyilvánvalóvá válik, mennyi minden másra is képes még a nyelv. S eltekintve attól, hogy e költői műhely sajátos nyelvfelfogást tételez, érdekes, hogy benne, mintegy mellékesen, ma is aktuális nyelvfilozófiai problémák fogalmazódnak meg.

A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél

/ Kulcsár-Szabó Zoltán

Nemes Nagy Ágnes és Oravecz Imre költészetében jóformán egyidőben, az 1970-es évek derekán (a műfajnak az 1960-as évek magyar költészetében megfigyelhető virulenciáját tekintve akár úgy is lehetne fogalmazni, kissé megkéssetten) jelent meg vagy vált meghatározóvá a prózavers iránti poétikai érdeklődés. Mivel a két életmű az utóbbi mintegy fél évszázad magyar költészetéről forgalomban lévő történeti modellekben rendre az 1960-as-’70-es évek környékére helyezett fordulópontra vagy korszakhatárra eltérő, sőt időbeliségét tekintve ellentétes aspektusát reprezentálja,¹ ez az egyidejűség nem csak mint pusztán akcidenca lehet beszédes. Az, hogy Nemes Nagy talán legemblematikusabbként számon tartott prózaverse, az *Egy pályaudvar átalakítása* – a költőnőtől persze nem szokatlan – tárgyválasztását,² valamint akár a cím szintaktikai szerkezetét tekintve is szoros párhuzamba állítható Oravecz *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* című darabjával,³ talán még

1 A „tárgyas” költészetnek az Újholdhoz kötött későmodern poétikai eszményét az egyik, az „új szenzibilitás” bizonyos értelemben antipoétikus, nyelvkritikai útkereséseit a másik.

2 Lásd ehhez az *Amerikai állomás* című költemény nyitányának önkomentárját: „Én nem tudom miért, mindig az állomások. / A régi szétbomló, a készülők. / Mindig az állomások. Itt is.”

3 Tágabban az új szenzibilitás vagy a korai posztmodern költészet egyik előszeretettel alkalmazott vershelyzetével is – akár már John Ashbery, igaz, jóval korábbi montázs-költeményére, a *Leaving the Atocha Station*re is lehetne hivatkozni. Ez a költemény persze

szintén az akcidenciák körébe sorolható. Időbeli közelségük révén ugyanakkor akár azt az ígéretet is hordozhatják, hogy közelebbi, összehasonlító szemügyrevételük hozzájárulhat az említett korszakforduló pontosabb megértéséhez – annál is inkább, mert mindkét életmű a nevezett korszakhatár vagy -küszöb átjárhatósága mellett, vagyis amellet is szolgáltat érveket, hogy az átmenet történeti leírásának mintázata nem alapulhat kizárólag a diszkontinuitásra. A pályakezdőként Weöres Sándor által felkarolt Oravecz 1972-ben megjelent első, *Héj* című kötete sok szálon kapcsolódik a magyar és a német későmodernség költészetéhez, méghozzá oly módon, hogy egyes stiláris és grammatikai sajátosságai (pl. a személytelenség vagy a nominalizáció) az 1979-es *Egy földterület növénytakarójának változása* prózaverseiben is visszaköszönnek. Nemes Nagy kései költészetének bizonyos fejleményeiről (pl. az éppen a prózaversek kapcsán emlegetett élőbeszédszerűséghez való közeledéséről) pedig elmondható, hogy – tendenciákat tekintve – nem idegenek az 1960-as évek végén színre lépő új generáció némely stílusbeli vagy poétikai preferenciájától.

A prózavers mibenlétéről rendelkezésre álló szakirodalom persze nem igazít el közvetlenül azon kérdés tekintetében, hogy miként

nemigen tekinthető leírásnak. Leírásként a koherens szemantikai keretet fel nem vázó szöveg, néhány fragmentuma alapján, legfeljebb talán a mozgó vonatból kinéző utas elmosódott észleléséhez rendelhető hozzá (egy interjúban Ashbery maga is céloz erre az értelmezési lehetőségre: Alfred POULIN, Jr., *The Experience of Experience*, *The Michigan Quarterly Review* 1981/3., 245.), a szöveg mintegy a leírás tárgyától, sőt talán a leírás retorikájától távolodik el. Található a versben olyan utalás, amely ezt az elmosódottságot nyomtatékosítja (a zárlatban: „I coughed to the window”; kicsit korábban: „rural area cough protection / murdering quintet. Air pollution terminal”), ami talán egyben a „lélegzet” metrikai-poétikai princípiumára vonatkozó reflexiónak is tekinthető, mely a kor amerikai költészetét erősen meghatározta, mindenekelőtt Charles Olsonnak a „projektív versről” alkotott poetológiai elgondolásai nyomán. A verset Oravecz prózaverseivel együtt tárgyalja: PRÁGAI Tamás, *A megjelenítés stációi. A parataxis mint szövegszervező elv John Ashbery és Oravecz Imre egy-egy versében*, *Irodalomtörténet* 2005/1, 90–107. A vasútköltészet persze egyidős a vasúttal, és a későromantikától kezdve ritkán hiányzik a meghatározó toposzok és helyszínek lírai tárházából. Az *Eisenbahnlyrik* című német költészeti antológia 1905-ben jelent meg Lie Dennecke és Walther Brüggmann összeállításában. A magyar vasútköltészet korai szakaszáról lásd BEDNANICS Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák. A modern magyar líra kezdetei*, Ráció, Budapest, 2009, 248–257.

kellene értékelni magát azt a fejleményt, hogy egy markáns és az epikus nyelvhasználat formáitól javarészt tartózkodó verseszményt kiépítő életműben egyszer csak teret nyer ez a – már elnevezését tekintve is – csak ambivalenciákkal körülírható műfaj.⁴ A nehézséget nem csupán az jelenti, hogy a szakirodalom igazán meghatározó darabjai rendre a klasszikus modern francia költészet vonatkozó – és bizonyos értelemben aligha meghaladható – teljesítményeire összpontosítva dolgozták ki az érvrendszerüket, amely aligha alkalmazható a műfaj (akár csupán a 20. századi magyar irodalmat tekintve is)⁵ rendkívül széles tipológiai spektrumának egészére. A prózaverssel kapcsolatos műfajelméleti megfontolások egyik visszatérő sajátossága az is, hogy rendre egy tágabb vagy alapvetőbb, mintegy előzetesen tételezett (ismertnek vagy – legalábbis potenciálisan – leírhatónak tételezett) műnemi kategóriához (feltűnő, hogy rendre a lírához, nagyon ritkán az epikához) viszonyítva igyekeznek megragadni tárgyukat. Mintha a prózavers (egy prózavers) nem volna más, mint egy meglévő vagy éppen virtuális, kísértetszerű lírai költemény valamiféle származtatott vagy levezetett variánsa, amely – éppen ebben a (többek között Barbara Johnson vagy Michael Riffaterre egymástól sokban eltérő elképzeléseiben egyaránt középpontba állított)⁶ derivatív mivoltában – voltaképpen a lírai költészet mibenlétének megvilágításához járulna hozzá. Egy 1981-ben megjelent interjúban Nemes Nagy maga is saját lírai alkotásainak jellemzése révén ad magyarázatot a prózavershez való „közeledéséről”: azt reméli ettől a hibrid műfajtól, hogy az segít oldani a lírai költemények „túlságosan elliptikussá vált versbeszédén”.⁷ Mint az még szóba

kerül majd, az elliptikus mondatszerkesztés amúgy a prózaversekben is megfigyelhető, de – amint arra Bárdos László 1983-as tanulmányának pontos észrevétele céloz⁸ – más funkcióban.

Nem túl meglepő módon az ilyen műfajelméleti premisszák által kondicionált tekintet kitüntetett jelentőséget tulajdonít annak a kérdésnek, milyen státusban, milyen megvilágításban és, egyáltalán, milyen környezetben mutatják meg vagy mutatják fel a prózaköltemények a költői nyelv mibenlétéről alkotott víziójukat. A Baudelaire prózaverseit a lírai szövegpárhuzamokkal tüzetesen összevető Johnson a prózavers egyik legmeghatározóbb tendenciáját abban azonosítja, hogy az olyan szövegkörnyezetet teremt és olyan retorikai karakterrel bír, amelyek meggátolják egy lírai kód elsődleges érvényre juttatását – többek közt azáltal, hogy alkalmazhatatlanná teszik a lírai nyelv exkluzivitásáról alkotott klasszikus modern elképzeléseket. Ez persze nem azt jelenti, hogy valamiféle nem-lírai kód után kellene kutatnia az értelmezőnek, hanem sokkal inkább annak belátására kényszerít, hogy a prózaversben nincs elsődleges műfaji kód.⁹ A prózavers, innen nézve, akár valamiféle – nyilván a lírai költeményekből sem feltétlenül hiányzó – kritikai vagy önkritikai potenciált képviselhet, elsősorban azáltal, hogy közvetett formában, diskurzusok vagy diskurzustörmelékek, hangok, citátumok, költőinek nem igazán mondható klisék heterogén közegében lépteti fel s teszi így mintegy önnön esztétikai ideológiájának leleplezőjévé a költői nyelvet.¹⁰ Nyilvánvaló, hogy ez az itt csupán elnagyoltan felvázolt fel-

mértana. *Prózaí írásk, I–II*, szerk., utószó HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, II., 247.

8 BÁRDOS László, *Az átmenetiség alakzatai = Erkölc és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. LENGYEL Balázs – DOMOKOS Mátyás, Nap, Budapest, 1996, 286–288.

9 Lásd JOHNSON, *I. m.*, különösen 36–49., 157–160.

10 A prózavers ilyen értelemben vett ideológiakritikai potenciálját Mihail Bahtyinak a regénynyelv heteroglossziájáról, beszédmód-sokféleségéről alkotott elgondolásaira hivatkozva tárgyalta Jonathan MONROE, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Cornell UP, Ithaca, 1987, különösen 35–36. A bahtyini kategóriát az itt tárgyalt Nemes Nagy-prózavers kapcsán említi LEHÓCZKY Ágnes, „*Looked Too Much So That All Looking Is Now Superfluous*” = Uő., *Poetry, the Geometry of the Living Substance. Four Essays on Ágnes Nemes Nagy*, Cambridge Scholars, Newcastle, 2011, 97.

4 Lásd ehhez TZVETAN TODOROV, *Genres in Discourse*, ford. Catherine PORTER, Columbia UP, Cambridge – New York – Melbourne, 1990, 60–71.

5 Erről, Nemes Nagy (és futólag Oravecz) vonatkozásában lásd HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Szent István Társulat, Budapest, 2012, 61–65.

6 Vö. pl. BARBARA JOHNSON, *Défigurations du langage poétique. La Second révolution Baudelairienne*, Flammarion, Párizs, 1979, 173.; MICHAEL RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Indiana UP, Bloomington/London, 1979, 126–127.

7 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép, gesztenyefával*. Kabdebó Lóránt interjúja = Uő., *Az élők*

tevék szintén nem nevezhető univerzálisan érvényes (vagy legalábbis minden vonatkozásában hatékony) leírásnak a prózaversről, hiszen eleve odaköti magát egy szigorú esztétikai előfeltevéshez, nevezetesen ahhoz, hogy a lírai nyelv valamifajta exkluzív, izolált és más nyelvektől, akár más (pl. narratív) szövegalkotási módoktól elkülöníthető tartománynak tekintendő, amely a nyelv kitüntetett megtapasztalásának lehetőségével kecsegtet. (Feltehető, hogy, fordított műnemi/műfaji szemszögből közelítve, ezért volt megragadható a prózavers azon technikák egyikeként, amelyek az epikus prózai – és a preskriptív műfajtanoktól örökölt hierarchikus hátrányuk ballasztjától éppen a klasszikus modern prózavers nagy korszakára megszabaduló – szövegek költőiségére, nyelvi autonómiájára irányították a figyelmet).

Akárhogy is legyen, az ilyen teoretikus megfontolások minden történeti vagy tipológiai reduktivitásuk ellenére egy olyan, fontos konstellációra világítanak rá, amely az itt tárgyalandó alkotásokat is meghatározza. Ha ugyanis – és ez mind Nemes Nagy, mind Oravecz prózaverseiről elmondható – ezeket a szövegeket olyasfajta soknyelvűség jellemzi, amelynek forrásvidékei között rendre irodalmon kívüli regiszterek, személytelen vagy kitüntetett én-pozícióhoz kevésbé köthető szövegtípusok, továbbá szintén inkább költőietlennek minősíthető beszédhelyzetek és retorikai minták sorakoznak, akkor ennek a soknyelvűségnek valamiféle klisészerűség lesz az egyik megnyilvánulási módja. Ez azt sejteti, hogy a prózavers (ön)kritikai teljesítménye részint akár abban is állhat, hogy azt a víziót, amelyet az úgynevezett költői nyelvről közvetít, szintén kliséként, a szövegben egymást reflektáló klisék egyikeként mutatja meg. Visszaulva Bárdos idézett, Nemes Nagy ellipsziseivel kapcsolatos észrevételére, az *Egy pályaudvar átalakítása* szövegében ezekkel tulajdonképpen az történik, hogy a rövid vagy tagolatlan mondat sorozatok olyan versekből ismerős kompozicionális alakítása, mint pl. az *Ekhnáton az égben*¹¹ for-

11 Az összevetéshez lásd pl. az alábbi részleteket: „Ott minden épp olyan. A bánya. / Talpig hasadt hegyoldal. Eszközök.”; „Ott délelőtt. Ott nagy növények.” (*Ekhnáton az égben*) – „Most éppen kráter. Vagy nagyműtét.”; „Középen pedig a működés. Az exkavátorok, a fix-platósok.” (*Egy pályaudvar átalakítása*)

mailag ugyan hasonló szövegrészek környezetébe kerül, amelyek nem irodalmi, hanem pl. társalgási-élőbeszédbeli megnyilatkozásokból („Ugye, emlékszel a Vérmezőre? A földtani teknőre a domb alatt? A visszamenőleges viszonylatokra? Az átalakításra? Az épület-együttesre? És az átalakításra? A légikikötőre?”) vagy éppen egyszerűen szaknyelvi klisék vagy zsargonok valamiféle szókatalógusából („Vágányvezérlés. Épületegyüttes. Csomópont.”) majdhogynem esetlegesen kiemelt fragmentumokként bukkannak fel a költeményben, ráadásul – és ez különösen fontos lehet – olykor – mint a záró szakaszból idézett rész esetében – úgy, hogy a szöveg korábbi helyeiről kiemelt és megismételt citátumokat, mondhatni: *pusztán* szavakat sorakoztatnak.¹²

Ami a soknyelvűség fentebb emlegetett forrásait illeti, ezek mind Nemes Nagy, mind Oravecz vasútállomás-verseiben könnyen azonosíthatóak. Az irodalmon kívülinek mondható regiszterek között Nemes Nagy versében a földtani-földrajzi, a biológiai-orvosi és az ipari-mérnöki,¹³ Oravecznél leginkább szintén ez utóbbi, valamint a közlekedési szaknyelv és szókincs jelenléte mondható különösen szembeötlőnek. Azon szövegtípusok vonatkozásában, amelyek a prózaversek kompozícióját meghatározzák, de legalábbis befolyásolják, mindkét esetben meghatározó a leíró, ismertető vagy bemutató modalitás. Míg Nemes Nagynál ez egy ponttól kezdve, a te-megszólítás színrelépésével, illetve már korábban, a különféle értelmező kitérők, biblikus-vallásos allúziók („és a növények, a végképp védtelenek, akiknek szárát szemétydörbe-dobáskor eltörik, mint Jézus lábát [szinte] keresztről-levétel után”; „Bizony feleim, emitt, amott”) és csodálkozó kiszólások révén („És milyen különös sapkák!”) egy hang, sőt akár egy beszélő én jelenlétét is implikálja,

12 A költemény idézetszerűségéről lásd BARDOS, I. m.; HERNÁDI, I. m., 110.

13 A szabadversről és annak mondatalapú ritmusáról értekezve Nemes Nagy Kassák *Mesteremberekjében* hívja fel a figyelmet a „konstruktív, ipari líra” jelenlétére: NEMES NAGY ÁGNES ÁGNES, *Megjegyzések a szabadversről* = Uó., *Az élő mértana. I. m.*, I., 187.

amely mintegy végigmutogatja („itt lesz a... látod?”) vagy többszörösen emlékezteti („Ugye, emlékszel?”) megszólítottját a leírás tárgyára (igazából leginkább arra, ami *nem* látható), addig Oravecz szövege olvasható valamiféle banális írásos dokumentum, használati utasítás vagy szabályzat idézésként, amelynek kereteit persze egyes helyeken ez a prózavers is áthágja. A két prózavers beszédhelyzetét egyaránt meghatározza a szenvtelen, személytelen, bemutató-ismerető megnyilatkozás hangvétele – igaz, ezt csak Oravecz szövege tartja ki (majdnem) konzekvensen a szöveg végéig. Az *Egy pályaudvar átalakításában* a már emlegetett kiszólások, valamint a szöveg második felét szervező megszólítások, sőt részint utasítások sorozata („De fordulj vissza. Nézd meg még egyszer az építési területet. [...] próbálj meg visszatalálni [...] tekintsd meg [...] Figyeld meg [...] vedd szemügyre [...]”) – mint azt több értelmezője is észrevételezte¹⁴ – egyfajta didaktikus-tanító modalitást kölcsönöz ezeknek. (Az ilyesfajta didaxis amúgy Oravecz ’70-es évekbeli prózaverseiből sem hiányzik, de inkább közvetett módon, rendre azokon a pontokon jelentkezik, ahol – egy társadalom- vagy civilizációkritikai perspektíva jelzése kedvéért – a szöveg elhagyja a szigorú leírás kereteit.) A megszólított, sőt a szöveg vége felé mondhatni egyenesen szólónagotott te színre léptetésének, néma jelenlétének egyik lehetséges funkciója pedig az lehet, hogy – azáltal, hogy a kérdéssorozat egyre inkább önismétlővé válik – érzékelhetővé teszi, ha nem is feltétlenül az én által előadott leírás hitelességére vagy helytállóságára, megnevező vagy felidéző erejére irányuló kételyeket, de – Paul de Man-nal szólva – „a meggyőzés retorikájának” dimenzióit a szövegben. Amit Lengyel Balázs az életmű utolsó pályaszakaszának azon sajátosságaként ragadott meg, hogy az – a „tárgyas” lírafelfogás sarokköveként kezelt objektív korrelatív dogmájáról (valóban) lemondva – a prózaversekben „eljut az inperszonifikálásig, a létezés olyan sze-

14 BÁRDOS, I. m., 289–290.; Z. URBÁN Péter, *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Ráció, Budapest, 2015, 149.

mélyestől független megtapintásáig, amely talán filozofikus lírája csúcának tekinthető”,¹⁵ talán ezzel a megszorítással mondható érvényesnek.

A képhasználat, a „trópusok retorikájának” vonatkozásában viszont szembeötlő a távolság a két prózaköltemény között. Nemes Nagy pályaudvar-leírása mondhatni tobzódik a metaforák, sőt egy egész metaforarendszer kiépítésében, amelynek legfontosabb elemeit rögtön az első szakaszban összefoglalja a „pulzáló berendezések” kifejezésben. Az „átalakítás” referenciális alapját a budapesti Déli pályaudvarnak az 1970-es évtizedben, több lépésben megvalósult újjáépítése képezi, de a leírás bevonja a korábbi („Te emlékszel még, ugye, a mozdonyforgató dombra? Terméskő-ellipszisben végződött akkor a pályaudvar, az ellipszis fejében ott volt az acéldob.”) és az új épület némely elemét is („mozgólépcső-torkolatok”). A legtöbb teret azonban magának az építkezési helyszínnek és munkálatoknak szenteli, a megnyitott földterületet („kráter”) a műtét során felnyitott emberi, illetve még inkább állati testhez, a „földtani” képződményt összetett biológiai organizmusokhoz és technikai apparátusokhoz hasonlítja, melyek költői megragadása oly módon tereli a figyelmet magára a látványra, hogy – ennyiben olykor talán vissza is szorítva a metaforizációt – tartózkodik annak fogalmi megragadásától: „Durván-pontos mozdulatok a mészárlás és a gyógyítás között”. A leírás maga ugyan sok esetben szorosan ragaszkodik a szaknyelvi regiszterek referenciális szenvtelenségéhez („A seb környéke érzékeny” – ez a fordulat Gottfried Benn híres költeményének, a *Mann und Frau geht durch die Krebsbaracke* egyes nyelvi gesztusaira emlékeztethet „[...] Das Fleisch ist weich und schmerzt nicht”, „[...] Die Rücken / sind wund. [...]”), azonban az ilyen helyeken sem semlegesíti a jelzett központi metaforikát. Ez a metaforarendszer, amelyben, Nemes Nagy prózaverseitől nem szokatlan módon, fon-

15 LENGYEL Balázs, *Utószó* = NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, szöveggond., utószó LENGYEL Balázs, Osiris, Budapest, 2003, 314.

tos szerep jut a rétegzettség különböző képzeleteinek,¹⁶ később kiterjed a lehető legtágabb tér- és időbeli dimenziókra. (Térben: „A gépkezelő odafent, mint egy függőben maradt pilóta. Citromsárga gumiruhában gödrökben mászó úrhajósok.” – persze itt is megfigyelhető a retorikai művelet, a hasonlat részleges visszavonása: a hasonlító nyilván nem csak szó szerinti értelemben marad *függőben*; illetve időben: „őszárvány”, „e visszájára fordult csökkenés [homályos, nagy hajótest], lételőtti, beláthatatlan emeleteivel.”) Úgy tűnik tehát, hogy a nem-lírai nyelvi regiszterek és szövegtípusok heterogenitását erőteljesen, noha nem reflektálatlanul szervezi egy akár lírainak is mondható figuratív kód. Az olyan elemzés, amely, Riffaterre kissé különös módszertani javaslatát követve, ragaszkodik ahhoz a feltevéshez, hogy a prózaversnek rendelkeznie kell egy csakis rá jellemző, s ennyiben a lírai költészetétől elhatárolható, ám azzal végső soron mégiscsak párhuzamba állítható poétikai szervezőelvel, amely itt abban állna, hogy a költemény jelentését szervező „mátrix” két, egymástól független vagy egymással akár ellentétes szekvenciát bontakoztat ki,¹⁷ szintén találhatna fogódzókat Nemes Nagy szövegében ennek demonstrálásához. Így például a „pályaudvarhoz” (a *pályaudvar* leírásához) köthetné a biológiai, földtani, technikai és őstörténeti metaforák rendszerét, és a cím önleírásához (a *pályaudvar átalakításához*) ennek a figuratív kódznak az önjellemzését, vagyis azt, hogy a pályaudvar átalakítását maga a szöveg hajtja végre. Ehhez több, viszonylag nyílt gesztusra is lehetne hivatkozni a szövegből: „Mertlebenyenként szedik szét ezt a testet” – ez nemcsak az építómunkásokról mondható el, hanem a testrészeket, szerveket felsoroló szövegről is; „még átlátszó, még elvitatható” – ez is vonatkoztatható magára a leírásra; „már-már elbeszélhető” – ez különösen a prózavers műfaji kódjára visszavonatköztatva lehet beszédes. Előkerül az „ellipszis” kifejezés is, méghozzá éppen a geomet-

riai, vagyis a retorikait csak retorikai, átvitt értelemben implikáló jelentésében: „Terméskő-ellipszisben végződött akkor a pályaudvar”. A szöveg maga, az *Egy pályaudvar átalakítása* elliptikus kérdésekben végződik.

Oravecz 1970-es években írott prózaverseiben az ilyesfajta tropológiai figurativitás nem, vagy legalábbis nem ilyen látványosan és reflektáltan jut szerephez, ami többek között azzal magyarázható, hogy olyan (nemcsak a modern költői nyelv hagyományaira, hanem talán magára a mindennapi nyelvhasználatra is kiterjedő) nyelvkritikai perspektíva kiépítésére vállalkoznak, amely azt hivatott feldehárítani, hogy miként hozható létre egy a beszélők szubjektivitásától független, a tárgyak lehető legpontosabb leírására tett kísérletben próbára tett nyelv, amelynek elemei és jelöltjei – akárcsak a használati utasításokban vagy szabályzatokban – elvileg ellenszegülnek a jelentéstorzulás, -bővülés vagy -átvitel tendenciáinak, vagy – ahogyan Radnóti Sándor fogalmazott – „önmagukat jelentő monaszokként” léphetnek elő.¹⁸ Hogyan lehet a chicagói magasvasút egy állomását úgy leírni, hogy ez a leírás valóban csakis a chicagói magasvasút meghatározott állomásának leírása legyen? Természetesen könnyen kimutatható, hogy a figurativitás ezekből a szövegekből sem számúzható, sőt adott esetben akár olyan, központi metaforát vagy mátrixot sem lehetetlen azonosítani, amely az egész leírást többértelművé teszi vagy éppen ironikus önreflexív megvilágításba helyezi. A *chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* (a leírás, akárcsak maga a cím, persze egyáltalán nem rövid) egy geometriai vagy mérnöki értelemben pontos összetett szóval élve „dróthálóketrecnek” nevezi a peronokhoz feljuttató épületrészt.¹⁹ Mivel a szöveg később, a peronok leírása során kitér az ezek közötti, „egyébként koc-

18 RADNÓTI Sándor, *Orai bi alapítása* = Uo., *Mi az, hogy beszélgetés? Bírálótok*, Magvető, Budapest, 1988, 182.

19 Az Oravecz-szövegekből származó idézetek forrása: ORAVECZ Imre, *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása. Egybegyűjtött versek*, Helikon, Budapest, 1994.

16 FERENCZ Győző, *Egy vers restaurálása*, Holmi 2011/2., 152.

17 RIFFATERRE, I. m., 117–124.

kázatos átjárás” lehetetlenségére, majd számba veszi a peronokat hosszában lezáró DANGER-feliratokat, továbbá, ezen a ponton kissé kilépve a használati utasítás vagy szabályzat szövegtípusából, hozzáfűzi azt is, hogy mindez „bizonyos szabadságérzetet kelt a várakozóban”, nem volna teljesen indokolatlan olyan olvasattal próbálkoznia, amely a „dróthálókötrec” jelentésének megkettőződéséből indulna ki, a börtön vagy a fogva tartottság metaforizálódó jelentését is aktiválva a leírt épület mellett. A Riffaterre-i értelemben vett mátrix itt a közlekedés (azaz helyváltoztatás) és a bezártság ellentéte lehetne, amely arra világíthatna rá, hogy Oravecz leírása nem csupán az állomásépületet, hanem magát a magasvasút használatát vagy az erre ráhagyatkozni kényszerülő életet is a szabadság hiányával jellemzi. Ezt támaszthatná alá a szöveg szélsőségesen deperszonifikáló nominalizmusai (az utazót egy helyen „a magánjárművel nem rendelkező vagy a tömegközlekedési eszközt valamely más okból igénybe vevő” formula nevezi meg), az ábrázolt helyszín szabályzatszerű, fenyegető ízű és megint csak a korlátozottságot, alávetettséget vagy bezártságot hangsúlyozó körülírása („a föl- és alájárlásra kijelölt térség egyéb pontjain”) és természetesen a csattanószerű zárlat is:

vasár- és ünnepnapokon (Kolumbusz napja, Hálaadás Napja, stb.) az utazási kedv lanygulása folytán változik a menetrend, ilyenkor néha fél óra is eltelik két dübörgés között, és a környék lakóit felveri délelőtti álmából a végletesen megnyúlt csend

Az állomás mondhatni olyannyira kiterjeszti a maga végletesen, menetrendszerűen szabályozott létmódját, hogy – ebben tárukozhat fel a prózavers társadalomkritikai gesztusa – a szabálytalanság, a szabály kimaradása is fenyegető beavatkozássá válik a kényszerűen alávetett környezet számára.

Az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre* című darabnak szintén a zárata él olyasfajta, csattanószerű kétértelműséggel, amely itt kettős értelemben ironikus, illetve önreflexív vonatkozásait tekintve is kritikus megvilágításba helyezi a tárgyát és a leírást magát:

az ember nem érezte magát annyira magára hagyatva, mert az ülőkalauz, kire az egész rendszer épült, kapcsolatba lépett, jól-rosszul, de mintegy törődött vele, és ez némiképp személyes jelleget kölcsönzött az utazásnak

Ez a prózavers *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírására* emlékeztető eszközökkel, szabályzatszerűen ragadja meg, nem kevés ironiával („a busz *le volt csengetve*, / de ezt is gondos mérlegelésnek kellett megelőznie, és ez olykor meglehetősen bonyolult feladatnak bizonyult” [kiemelés az eredetiben]) és nagy figyelemmel az észlelhető és leírható részletek iránt („az állandó pénzfogdosástól zsírosan sötétlő alumínium- és rézoxidos [télén levágott ujjú pamutkesztyűbe bujtatott] jobbával”), egy tömegközlekedési intézmény majdhogynem rituálisnak ábrázolt működését. Az idézett zárlat egyszerre töri meg és tartja fenn a szöveg stiláris koherenciáját, hiszen az egész prózavers legfeltűnőbb stiláris karaktere a teljes nyelvi személytelenségé, amely személytelenség természetesen sajátja a bemutatott vagy felidézett eseménysornak is. Az ülőkalauz személyessége valójában személytelen személyesség, hiszen nem más, mint egy hatékony funkció (bár nem gazdasági értelemben hatékony: „az ülőkalauzrendszer a harmonikus utasfelvétel fékezése és munkaerőigénye miatt elégtelen és gazdaságtalan volt ugyan”) a bemutatott tömegközlekedési rendszerben, és, éppen emiatt személyessége ellenére sem ellenpontozza annak mechanikus és túlszabályozott (a részletező leírás révén tulajdonképpen a parodisztikusságig túlszabályozottnak mutatkozó) üzemmódját. A címben bejelentett

vagy kilátásba helyezett „emlékezés” innen nézve szintén nem tesz eleget az általa felidézett irodalmi hagyományoknak vagy kódoknak, hiszen emlékezés helyett lényegében egy szabályozott folyamat leírását nyújtja, pontosabban inkább az idézetszerűség értelmében nevezhető emlékezésnek, minthogy valójában nem tesz mást, illetve annyiban emlékezik, hogy (fel)idéz egy személytelen intézmény működését leírni képes klisényelvet.

Az *idő múlása az iparnegyedben* című prózavers szintén egy ismétlődő, kiszámíthatónak mutakozó eseménysor, a műszakváltásokkor megfigyelhető történések rögzítésére vállalkozik, a leírás nyelvére ezúttal is az jellemző, hogy az a társadalmi vagy gazdasági intézmény, amely ezeket a történéseket szabályozza, azok leírására is kiterjed. Egyetlen példaként a munkájuk végeztével elvileg *szabaddá* váló, valójában továbbra is szabályozható és megjósolható cselekvéslehetőségek (közlekedési opciók, látogatás „az alkoholtartalmú italokat kínáló bűdös büfék” egyikében stb.) által foglyul ejtett „fizikai és szellemi dolgozók” számára rendelkezésre álló műveletek közül a telefonálás leírására érdemes hivatkozni: „viszont akad olyan is, aki törött üvegű telefonfülkébe megy, és ütött-kopott készüléken elektromos hangátvitellel kísérletezik”. A parodisztikus, szaknyelvet imitáló klisé itt persze egyben meg is kérdőjelezi azon események rendszerének előrelátható működését (pl.: „megsűrűsödnek a villamos-, trolis- és buszjáratok, befutnak a helyivonatok, a taxiállomásokon megkockáztat pár perces állást egy-egy erre tévedt taxi, s több lesz a hajóátkelés”), amelyek érzékeltetésében maga is részt vesz (‘telefonál’ helyett „kísérletezik”, vagyis e művelet sikere nem kalkulálható!). Ez a szöveg is a zárlatra tartogatja a metaforizációt, amely itt a színpadiasság képzetét viszi át az iparnegyed mindennapjaira: „az elnagyolt és egyidejű tömegjelenet mindössze 20-30 percig tart, aztán az újratermelés hívását követve eltűnnek az aktatáskás és szatyros szereplők”.

Mint a fenti példákban talán látható volt, Oravecz prózaversei sem mondanak le tehát a metaforikus kód vagy mátrix kiépítéséről. Ezek azonban nyelvi-stiláris vonatkozásban nem rendelődnek fölé a leírások – Nemes Nagyéhoz képest persze jóval homogénebb – prózai nyelvi közegének, pontosabban szólva nem különülnek, nem szigetelődnek el sem stílusréteggént, sem szemantikai értelemben. A költői kód (a börtönmetafora, a „személyesség” önreflexív ironiája, a színpadiasság) itt – a fentebb Johnson nyomán emlegetett mintázat szerint – maga is klisészerűnek mutatkozik és valóban azt a benyomást erősíti meg, hogy ezek a prózaversek nem érdekeltek abban, hogy „költői” nyelvként vagy nyelvhasználatként határoljanak körül valamiféle önálló tartományt önmagukon belül. Oravecz nyelvkritikai érdeklődése az ilyesfajta klisészerűség iránt nemcsak a felidézett szövegtípusok idézőszerű reciklálásában mutatkozik meg, hanem például a feliratok, inskripciók vagy éppen társalgási szófordulatok szerepeltetésében is: *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírásában* ilyen a már említett DANGER vagy később a különböző nyelvű falfirkákat illusztráló *menj az anyádba* felirat, az *Emlékezés az ülőkalaúrendszerre* szövegében ugyanígy bukkan fel *a busz le volt csengetve* idióma, *Az idő múlása az iparnegyedben* hetedik szakaszában pedig „az átmenő forgalom utasainak” kiszámíthatónak mutakozó gondolatjai („magukban azt gondolják: *már egy óra vagy ezek már végeztek*”). Sőt arra is lehetne példákat hozni, hogy Oravecz nem riad vissza a szentimentálisnak, költőiesnek mondható klisék használatától sem, amelyek ritkán ugyan, de időnként egyenesen arra (a poétikus-ságot fenyegető közhelyesedésre) mutatnak példát, amit ezek a prózaköltemények rendre kritikai reflexió alá vonnak (pl.: „egy irodaház 50. emeletén egy öreg tervezőmérnök a hagyományos földművelés munkaeszközeire gondol, és tussal fekete könnyecseppet rajzol a legújabb légkondicionált traktor tervrajzára” – *Középnagyati ősz*).²⁰

²⁰ Tanulságos lehet, hogy Oravecz legújabb, nagy elismeréssel fogadott verseskötetének (*Távozó fa*) kritikusai szinte kivétel nélkül szövé tették a *Csillag* című, a költő

Az ezeket a prózaverseket meghatározó ábrázolásmód (ellentétben az 1972. szeptember [1988] itt nem tárgyalt prózaversciklusával) bizonyosfajta időtlenséget sugall, noha kevésbé abban az – inkább Nemes Nagynál megfontolható – értelemben, hogy egy kimerevített vagy különböző időrétegeket összesűrítő pillanat megragadására vállalkozik, mint inkább azáltal, hogy a történetek vagy mozgások végtelen ismétlődését állítja előtérbe. Az idő az iparnegyedben tulajdonképpen nem is múlik, legfeljebb elhasználódik, hiszen a „következő műszakváltásnál” ismét érvényes lesz ugyanez a leírás. Természetesen Oravecz szövegeiből sem hiányzik az a fajta ellenpontosítás, amely az idő ilyenfajta megtapasztalását tervezhetetlen vagy váratlan, a személytelen ismétlődések rendszerét megtörni hivatott, megismételhetetlen „eseményekkel” szembesíti – és amely az „új szenzibilitás” költészetének egyik rendkívül jellegzetes gesztusa.²¹ Az imént tárgyalt három szövegben ezek az „események” sem különösebben emlékeztetéseket, és nem igazán avatkoznak be a leírt folyamatok vagy intézmények önműködésébe. Az idő múlása az iparnegyedben kompozíciója beszédes módon az utolsó előtti (és a zárlatban a mechanikus szabályszerűségeket visszatérő képzetével végül ellensúlyozott) szakaszba illeszti be az ilyen, egyidejű, mégis kiszámíthatatlannak mutató történetek valamiféle katalógusát, amelynek legfontosabb szemantikai csomópontja az ürités vagy az elválasztás, és amelyet az

kisfiának szentelt ciklusban szereplő alábbi egysoros klisészerű szentimentalizmusát: „Szeretete csillag magányom éjszakájában”.

21 Az „új szenzibilitás” óvatos érdeklődését a prózai és gépies mindennapokat már-már kisebb „csodaként” felszakító, tervezhetetlen, noha csak mérsékelt költői események iránt gyakran Rolf Dieter Brinkmann egyik leghíresebb költeményével szokták szemléltetni, ahol a „fekete” tangó felhangzásának csodája egy német nagyváros görög kisvendéglőjében egy másik eseménnyel, magának a versnek a lejegyzésével kapcsolódik össze: „Einen jener klassischen / schwarzen Tangos in Köln, Ende des / Monats August, da der Sommer schon / ganz verstaubt ist, kurz nach Laden / Schluß aus der offenen Tür einer / dunklen Wirtschaft, die einem / Griechen gehört, hören, ist beinahe / ein Wunder: für einen Moment eine / Überraschung, für einen Moment / Aufatmen, für einen Moment / eine Pause in dieser Straße, / die niemand liebt und atemlos / macht, beim Hindurchgehen. Ich / schrieb das schnell auf, bevor / der Moment in der verfluchten / dunstigen Abgestorbenheit Kölns / wieder erlosch.”

ezeknek az „eseményeknek” az észrevétlenül maradására tett célzás rekeszt be. Azt nyomatékosítva, hogy éppen az idő „múlása” (vagy inkább ciklikus, ám feltartóztatathatatlanság) az, ami lehetlenné teszi a véletlen vagy esetleges történetek regisztrációját:

egy satnya ecetfáról leválik és a nyitott szennyecetornába hull egy levél, egy gazos telekről elsomfordál, és vizek egy kóbor kutya, egy sarki rendőr az orrába tűr, és taknyos lesz a hüvelykujja, de az igyekvőknek nincs idejük az ilyen finomságok megfigyelésére

A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírásában először a padló hézagain át leejtett tárgyak („zsebcső, aprópénz vagy rázógumi”) felsorolásában villan fel a kiszámíthatatlan események bekövetkezésének nem túl széles körű lehetősége, majd a fentebb már idézett zárlatban („a környék lakóit felveri délelőtti álmukból a végletesen megnyúlt csend”). Persze könnyen belátható, hogy igazából még ezek is inkább a vasútállomás felépítésének és működési rendjének a vonzatai. A leesett tárgyak valójában a padlózat hézagok építéstechnikájának és a helyszín, valamint a várakozás kikerülhetetlenségének, a zárlatban felvillantott szokatlanság pedig a menetrendnek, a naptárilag szabályozott mindennapoknak a „funkciója”: a menetrend vasár- és ünnepnapokon módosul (vagyis olyankor, amikor „délelőtti alvás” egyáltalán mód nyílik), és voltaképpen maga nyújtja meg – végletesen – a környék lakóit felverő csend és semlegesíti ily módon a vasár- és ünnepnapok különlegességét. Ugyanez a séma figyelhető meg az ülőkalauz-rendszer személytelenségébe beépített és így azt voltaképpen legfeljebb kiszámítható meglepetésként ellenpontosító személyességben is.

Nemes Nagy prózaverseiben első pillantásra is másnak tűnik a nyelv és az időbeliség viszonya, amelyet kitüntetett szempontként

kell kezelni a műfajhoz való közelítés során. Nyilvánvaló, hogy az *Egy pályaudvar átalakításában* nem az Oravecz prózaverseiben megfigyelhető redukált figurativitáson alapul a költői nyelv deskriptív rendszere. Képalkotásában, mint Schein Gábor fogalmaz, „a jelenségeket és önmagát megismerni vágyó értelmező tudat, valamint a bizonytalan, egyetlen jelentéssel sem azonos külvilág szembesül egymással”.²² Mint azt Nemes Nagy kései pályaszakaszai kapcsán sokan észrevételezték már, ez az episztemológiai kihívás nem utolsósorban az érzékek számára hozzáférhető tárgyiasságok mibenlétének kérdésében csúcsosodik ki, egyebek mellett a tér- és időbeli (akár: történeti) dimenziók viszonyának, pontosabban e viszony megjeleníthetőségének felülvizsgálatában. A prózaversek annak lehetőségét tesztelik, hogy miképpen rögzíthető egy tárgyas alapjait nem felszámoló költői képben a látvány időbelisége. Az *Egy pályaudvar átalakítása* a negyedik szakasztól fogva kezd összpontosítani erre a problémára, ott, ahol – e tekintetben Oraveczhez hasonlóan – a „működés” megragadására tesz kísérletet („Középen pedig a működés.”), rögtön meglehetősen drasztikussággal szignalizálva az erre vállalkozó nyelv idegenszerűségét (elsősorban a stílusosan költőietlennek ható, idegen szaknyelvi terminusok révén színre léptetett x-fonéma, illetve egy tőle fonetikailag nehezen elválasztható fonemapár hirtelen kiemeléseivel: „Az exkavátorok, a fix-platósok.”; később: „plasztikszatyor”, illetve „textúra”). A „függőben maradt pilóta” már tárgyalt hasonlata ebből a szempontból is kulcsfontosságú: a szó szerinti vagy érzéki jelentés (a darukezelő munkapozíciója) és a metaforikus poétikai önreflexió (a munkás mondhatni félbeszakadó, befejezetlen *átalakítása* űrhajópilótává) egyben a „függő” kifejezés tér- és időbeli jelentését ütközteti vagy fogja egybe. Ezt a mintázatot a szöveg először (közvetlenül a következő sorokban) időbeli és térbeli kiterjedés, mozgás és nyugalom – a szakasz szintaktikai

felépítésének sajátosságaiban is kifejezésre jutó²³ – paradox összekapcsolásaival vezeti tovább: „A láрма tűrhetetlen torlaszai közt katasztrófák nyugalma, fejvesztett közöny.” (a feltűnő alliteráció itt mintha valóban majdhogynem plasztikusan tenné érzékelhetővé a hang terjedését). A következő szakasz pedig egyenesen arra tesz kísérletet, hogy felmérje a még nem létező (nevezetesen a készülőben lévő új épület) láthatóvá tételének nyelvi lehetőségeit – vagy éppen, megfordítva a leírás időbeli perspektíváját, az új épület láthatatlanná vagy átlátszóvá tételét, vagyis törlését a helyszín leírásából:

Fent, ahol még üresek most a légköbméterek, fent, fent a nem-levő. Még átlátszó, még elvitatható. Túláságosan sok szél fúj rajta át. De egy jó lencse már rögzítené. A kellő fényerőnél. Hiszen oly keskeny réteg zárja el, oly keskeny réteg attól, hogy legyen. Így már-már látni éleit fent, a biztos és a kétes közti térben, így már-már elbeszélhető, amint beúszik a képbe e visszajára fordult csökkenés (homályos, nagy hajótest), lételőtti, beláthatatlan emeleteivel.

A „keskeny réteg”, amely a létező és a (még) nem-létező vagy a jelen és a távollét között képez választóvonalat, nyilvánvalóan megint csak egyaránt hordoz idő- és térbeli vonatkozásokat. Érdekes módon a nyelv mintha mindkét irányban képesnek mutatkozna átjárni ezt a réteget (egyfelől „még elvitatható”, másfelől viszont „már-már elbeszélhető”), ellentétben az optikai rögzítéssel, amelyről a szöveg itt csupán annyit ígér, hogy megfelelő feltételek közepette megragadhatóvá, sőt láthatóvá teszi azt, ami még vagy már nincs jelen. Akár különféle optikai, fotográfiai²⁴ vagy pl. röntgentechnikákra is lehetne gondolni (a „keskeny réteg” kifejezés mindenesetre optikai kon-

23 Vö. LENGVEL Valéria, *Elfordított látóhatár. A poétikai tér Nemes Nagy Ágnes költészetében*, L'Harmattan, Budapest, 2015, 198.

24 Vö. ehhez még: Uo., 202.

22 SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 120.

textusban sem értelmetlen, sőt a szakasz vonatkozásában akár fontos jelentést alapozhatna meg az úgynevezett optikai vékonyrétegekre tett hivatkozás, amelyeknek többek között a fényvisszaverődés csökkentésében rejlik a funkciója), sőt talán filmfelvételre is. Ez utóbbit sugallhatja legalábbis a homályosan beúszó hajótest képe, amely persze magában foglal vagy éppen feltár egy olyan nyelvi klisé is (a homályosan beúszó képét), mely – és ennek a szöveg záró szakaszait uraló emlékezőstematika szempontjából lehet különös jelentősége – a (vissza)emlékezés vagy felidézés mentális mechanizmusainak egy köznyelvi (vagy mindenesetre jó ideje köznyelvivé vált) leírását adja meg.

A szöveg a következő szakaszban valóban a régi állomásépület felidezésére tesz kísérletet, majd ezt követően, a hetedik szakaszban vezeti elő a te-hez intézett meg- és felszólítások sorozatát („De fordulj vissza”, „Nézd meg mégegyszer”, „tekintsd meg”, „figyeld meg”), amelyeket az „Így. Most éles a kép” fordulattal nyugtáz, vagyis visszautal a fentebb tárgyalt összefüggésben megfigyelt optikai, de a köznyelvben egyben metaforizálódott kliséként funkcionáló szókincsre – mintha a beszélő tehát a „te”-vel együtt egyben az/egy optikai apparátushoz intézné az utasításait. Amint arra az utasítások közé ékelt zárójeles magyarázatok vagy kiegészítések utalnak („[Úgy értem: a történes táblái közt próbálj meg visszatalálni arra, amely jelenlétnak nevezhető]”, illetve: „Figyeld meg őket [visszamenőleges viszonylataikban is]”), az emlékeztetés gesztusai olyasfajta felidezésre céloznak, amelyben megint csak kereszteződik az átalakulások időbeli (sőt, mint azt a környék mozgalmas háborús múltját felvilágosító fordulat nyomatékosítja, történelmi: „A gyakorlott sebesültek nyugalma”) és a rögzített jelenlét térbeli dimenziója, akár egyenesen a képi reprezentáció meghatározott értelmében is („a történesek táblái”). A kép attól éles, hogy benne a történesek egymásra másolt vagy egymásra torlódó rétegei válnak rögzített jelenlétként,

képként és mégis történésként megragadottá, másként fogalmazva magának a folyamatszerűségnek a képi rögzítésévé:²⁵ csak így lehet átlátszó az, ami – a kellő fényerőnél – rögzíthető, és elvitathatatlan az, ami nincs. Az ilyesfajta jelenlét képzetét talán a *Villamos-végállomás* című prózavers fejt ki még koncentráltabban, ahol (akárcsak az *Egy pályaudvar átalakításában*) a szél alakítja vagy hozza létre az idők egymásba csúszását lehetővé tevő irreális tereket,²⁶ amelyeket ez a későbbi szöveg *rezgő pontként*, „áttetsző burokként” jellemez és a „harmonika-folyosóval” reprezentál:

Egyetlen mértani hely rezeg ott, áttetsző burokkba zárva, afféle harmonika-folyosóba zárva, amilyen a repülőtereken, tudod. Egy láthatatlan erőter-folyosó, gyomrában három-négy időmód. (...) Állapotai egymásbapréselődnek, szorosan, szelölően

Ebben a költeményben az építkezés egyébként éppen ellentétes ábrázolást nyer, mint az *Egy pályaudvar átalakításában*. Itt olyan, láthatatlan munkálatokról van szó, amelyeknek a „hibajavítás”, a „dimenziózavar” kiküszöbölése, az „időhegesztés” a feladata, ám ez csak a motívumhasználat szintjén nézve képez ellentétet a „működésnek” az *Egy pályaudvar átalakításában* megfigyelt bemutatásával. A zugligeti villamos-végállomás költői leírása szintén a jelenlét rétegzett, egymásba préselt idődimenzióival, történés és állapot merev szétválasztásának felülvizsgálhatóságával igyekszik szembe-síteni – az ilyen szétválasztás kritikai megközelítéséhez pedig aligha kínálkozik alkalmasabb műfaji terep, mint a prózavers. Nincs mód itt ezt a deskriptív rendszert közelebről összevetni Nemes Nagy költői képről alkotott, esszéikben és interjúkban részletesen kifejtett elképzeléseivel, egyetlen célzásként azonban érdemes emlé-

25 Vö. ehhez BARDOS, I. m., 291.

26 Vö. ehhez SCHEIN, I. m., 130–131.

kezetbe idézni a folyékony szobor és a szilárd szökőkút metaforáit, amelyeket a költő egy helyen a vers lehetséges meghatározásai-ként kínál fel,²⁷ olyasfajta paradoxonokat alkalmazva, amelyek valóban felfoghatók a prózaversék képhasználatának (és időfelfogásának) leírásaként is.

Az *Egy pályaudvar átalakítása* felépítésének talán legfeltűnőbb jellegzetessége az, hogy a záró két szakasz, mint Bárdos fogalmaz, antiklimaktikus ellenpontot képezve tulajdonképpen „kódként”²⁸ szakítja meg vagy zárja le az átfogó deskriptív és figurális rendszerek tömbjeiben kibontakozó, és a „Most éles a kép” mondatban csúcsra érő leírást. Miután itt lép legerőteljesebben jelölt módon színre (már jóval korábban, a „látod?”, a „Te emlékszel még, ugye?” kérdésekkel, valamint a hetedik szakasz már emlegetett utasításai-val előkészítetten) a beszélőhöz mintegy néma hallgatóként vagy tanúként társuló „te”-pozíció, kézenfekvőnek tűnik ezt a zárlatot a szöveg olyan, önreflexív tartományaként értelmezni, amely – mint az fentebb szóba is került már – megvitatásra kínálja fel azt a rétegzett időbeliséget magába sűrítő vizuális vonatkozási keretet, amelyet addigra előállított. A záró szakaszok retorikai felépítése, amelyet az „Ugye, emlékszel?” kezdetű vagy e fellevezetésnek alárendelt kérdések sűrűn ismétlődő sorozata tagol, innen nézve akár kételyt is sugallhat a leírás különleges hatókörű rekollektív teljesítménye iránt. Éppen az ismétlődés sűrűsége keltheti a győzködés vagy (az önmegszólítás esetleges beszédhelyzetét tételezve) öngyőzködés hatását, mintha a szöveg tehát maga ellenpontozná itt a vizuális prezentáció teljesítményét azáltal, hogy „dialogikusan megvitatja az érzékelés kételyeit”.²⁹ A társalgás élőbeszédszerű nyelvi mintájának bevonása, egyfelől, ezt a célt szolgálhatja.

27 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép, gesztenyefával*. Kabdebó Lóránt interjúja = Uő., *Az élők mértana*, I. m., 249.

28 BÁRDOS, I. m., 293.

29 SCHEIN, I. m., 120. A te hallgatásával is megrendítheti az én szólamanak homogenitását, lásd ehhez LEHŐCZKY, I. m., 95.

Feltűnő ugyanakkor, hogy ez a zárlat nem nyújt összegzést. A szöveg különválasztott záró sora („Te ott voltál a megnyitáson?”) egyfelől felfogható egy önmagába forduló, a szöveg újrakezdődését implikáló vissza- vagy – egy körszerű struktúrát tételezve – egyben előre is utaló formulának, amely a prózaverset nyitó, ugyancsak különálló, preambulumszerű kezdősorban („Valószínűtlen”) kap választ (bár inkább magától a kérdezőtől, mintsem a megszólítottól), és így egy tökéletesen zárt forma benyomását kelti, másfelől azonban egyszerűen megismétli a kérdéssorozat egy nem sokkal korábbi elemét. Az ilyen ismétlődések (köztük a legfeltűnőbb „Az átalakításra?” tagolatlan kérdő mondat visszatérése rögtön egyetlen közbeékel, hasonló szerkezetű kérdést követően a záró szakaszban: „Az átalakításra? Az épületegyüttesre? És az átalakításra?”) arra engednek következtetni, hogy az említett, zárt vagy körszerű struktúrát megketőző egy olyan zárlatalakzat, amely voltaképpen a beszéd egyszerű elakadásaként viszi színre, a megakadó hangfelvételekre emlékeztető önismétlő dadogásban futtatja üresbe, láttatja voltaképpen pusztá abbamaradásnak a befejezést. Ez a megoldás a leírás vizuális érzéki teljesítményéről a szöveg nyelvi anyagára irányítja a figyelmet, annál is inkább, mert az emlékeztető gesztusok rendre a korábbi szakaszokból vett önidézetekre vonatkoznak, olyan szavakra vagy fordulatokra, amelyeket a prózavers már felhasznált, és amelyek éppen az ismétlés révén a klisészerűség árnyát vetik a leírásra.³⁰ Ezt emelheti ki az a már említett sajátosság is, hogy van a zárlatnak olyan része, ahol a szöveg nem tesz mást, mint önálló mondatokba tördelt szaknyelvi kliséket sorakoztat, bravúros módon még hozzá olyanokat, amelyeket éppen ez az elszigetelés ruház fel valamiféle különös, *prózai* poétikusság képzetével oly módon, hogy – pl. az alliterációk, fonikus homológiák révén – ezek nyelvi mivoltára helyezi

30 A folyamat egy lehetséges önértelmezését a *Múzeumi séta* című prózavers adhatja meg: „Vagy ez nem az? Ez a képsor már nem az? Egyik sem az a másik? Csak utalások a falon, idézetek egy szenvedélyből?”

a hangsúlyt („Vágányvezérlés. Épületegyüttes. Csomópont.”). Ez a megoldás mintha az egész szöveget ellátná egy önmagára irányított, elidegenítő perspektívával azáltal, hogy visszairányítja azon, „elkopott nyelvi sémák tapadós halmazába” (halmazállapotába?), amelyeket Nemes Nagy a költői nyelvet sújtó deficitesebb érzékiséget tárgyalva emleget egy 1978-as esszéjében.³¹ Innen nézve nem is olyan meglepő, hogy a zárlat hangsúlyos szavában, az „emlékszel”-ben a negyedik szakasz már említett, idegen szakszavakkal (szaxavakkal?) nyomatékossított fonetikus csomópontja visszhangzik: emléxel?

Akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az *Egy pályaudvar átalakítása* mint prózavers lényegében egy nem-lineáris kompozícióban, poétikai effektusok gazdag tárházában és egy konzekvensen kidolgozott figurális struktúrában önmagáról hírt adó lírai költemény prózai dekompozíciójaként vagy öndekompozíciójaként viselkedik. Egy potenciális vers árnyékszerű jelenléte tetten érhető abban is, hogy a szövegben találhatók rövidebb-hosszabb, metrikusan is értelmezhető részek,³² mint ahogyan belső rímeket feltáró struktúrák is (pl. a platósok/úrhajósok mondatvégi összecsengésre lehetne gondolni a negyedik, vagy a -ra/-re rágímek burjánzására a záró szakaszban). Ezek a poétikai struktúrák bomlanak fel vagy kerülnek prózai, kritikai megvilágításba azáltal, hogy a szöveg végül pusztán egymás mellé rendelt nyelvi klisék esetleges sorozatában reciklálja az alkotóelemeiket. Ennek a technikának az egyik, Nemes Nagy számára aligha irreleváns előképét Pilinszky 1962-es, *Utószó* című költeményében lehetne azonosítani, amelynek első szakasza Nemes Nagyéhoz hasonló kérdések sorában *emlékezteti* olvasóját az *Apokrif* utolsó részének néhány, egymástól szétszakított töredékére:³³

Emlékszel még? Az arcokon.

Emlékszel még? Az üres árok.

Emlékszel még? Csorog alá.

Emlékszel még? A napon állók.

Az önidézet fragmentumai itt nemcsak szintaktikai, hanem az eredeti helyükön erősen determinált eufonikus környezetükből is kiszakadnak, és a pusztá felsorolás többé-kevésbé mechanikus keretei között kerülnek, immár mint klisék, egymás mellé. Figyelembe véve azt is, hogy ezt a versét Pilinszky Pierre Emmanuelnek, vagyis az *Apokrif* (egyik) francia fordítójának ajánlotta (talán mintegy viszonzásként a szintén 1962-ben, a Gara László által összeállított *Anthologie de la Poésie hongroise* című gyűjteményben megjelent fordításért [*Apocryphe*]), egészen kézenfekvő az emlékeztető gesztusokat a fordításra, és ebben a radikálisan textuális értelemben magára az *Apokrif* szövegére, az *Apokrifra* mint szöveganyagra vonatkozó utalásokként felfogni. Persze ez a paradox, hiszen egyszerre emlékeztető és felejtésre ítélő (ugyanis az eredeti szövegösszefüggést szétbontó és *pusztán* szavak bevésését végrehajtató) mnemotechnika Pilinszkyknél vers és vers között bontakozik ki. Az *Egy pályaudvar átalakításának* sajátossága innen nézve abban rejlik, hogy emlékezésnek és felejtésnek, az érzéki rekollekció költőiségének és a motorikus textuális memorizáció prózaiságának hasonló összjátékát egyazon szövegben, akár úgy is lehetne fogalmazni, szükségszerűen prózaversben valósítja meg.

31 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., *Az élők mértana*, I., 126.

32 SCHEIN, I. m., 122.

33 „Látja Isten, hogy állók a napon. / (...) / És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok.”

A mozdulat poétikája

Nemes Nagy Ágnes

Hasonlat és *Lázár* című

költeményeiről

/

Bartal Mária

Tanulmányomban Nemes Nagy Ágnes *Napforduló* című kötetéből két költemény, a *Hasonlat* és a *Lázár* interpretációjára vállalkozom. Meggyőződésem szerint e rövid szövegek a test reprezentációit tekintve olyan korai, a *Kettős világban* kötet idején született versek poétikáját teszik komplexebbé, mint *A kín formái*, *A reményhez*, *A szörny*, *Dagály után*, *A szomj* és a *Szerelem*.¹ A felsorolt költemények az emberi testet mint a jelképződés aktív, nem-transzparens médiumát állítják középpontba; az írás és olvasás folyamatát mint komplex testi történést, kognitív és szenzoriális folyamatot értelmezik, és a test szenzuális kapacitásának, néma fakticitásának megszólaltatására vállalkoznak a testi jelenlét és hiány apóriájában.

1 A *Szerelem* című költeményt nyomtatásban először az 1995-ös versgyűjtemény közli. A többi felsorolt vers a *Kettős világban* című kötetben jelent meg, majd csak jóval később a *Föld emlékeiben* a *Kettős világban* ciklus részeként (a *Dagály után* itt nem olvasható).

A *Hasonlat* című versről

A *Hasonlat* című költemény belső feszültségét, „telítettségét” már az egykorú recenziók is kiemelik, és a (nyelvhasználati aránytalanságokhoz vezető) fokozott „objektívációs szándék” és metapoétikus működésmód vagy „elvont élményanyag” kontrasztjával magyarázzák, anélkül, hogy reflektálnának értelmezési javaslatuk (a hiányos hasonlat szerkezetéből, a vers katakretikus működésmódjából adódó) szükségsszerű esetlegességére és bizonytalanságára:

Hasonlat

Aki evezett kezdődő viharban,
képtelenül feszítve kvadricepsét
a lábtámasz szikláját tolva el,
s akinek akkor súlytalan maradt
váratlanul a jobbkeze, mivel
repedt nyélről a lapát hátracsuklott,
és aki akkor megbiccent egész
testében –
az tudja, amit én.²

Simon Zoltán, a vers első értelmezője a *Napforduló* kötet jellegzetes darabjaként, az *elvont* élményvilág érzelmileg telített, érzéketes állapotrajzaként olvassa a költeményt.³ Radnóti Sándor tanulmánya

2 Nemes Nagy Ágnes költeményeit jelen tanulmányban a következő kiadásból idézem: NEMES NAGY ÁGNES *Összegyűjtött versei*, szöveggyűjtemény, LÉNGYEL Balázs, szaklektorok BARDOS László, FERENCZ Győző, OSIRIS–Századvég, Budapest, 1995.

3 „Nemes Nagy Ágnes költészete erősen intellektuális, sajátos módon érzelmi telítettségét is a gondolatokkal való vívódás adja. Mégsem filozófiai, még kevésbé filozofáló líra ez, mert a költő nem az okokat elemzi, hanem az állapotokat ábrázolja. Nem magyaráz és értelmez, hanem bemutat és érzékeltet: [itt Simon Zoltán idézi a *Hasonlat* című vers szövegét]. A *Napforduló* minden elvontsága mellett érzéketes. Elvont: élményvilágában, mondanivalójában, érzéketes: képeiben, kifejezőmódjában.” SIMON Zoltán, *Nemes Nagy Ágnes: Napforduló*, Alföld 1968/4., 96.

e vers kapcsán is elmarasztalja Nemes Nagy költészetében a természettudomány „túlzó tiszteletét”, és mintegy a költemény nyelvhasználatának ellenében nyugtázza, hogy az erőfeszítés tulajdonképpen magára a kép rögzítésére irányul.⁴ A kilencvenes évek első felében a recepciótörténetben azok az értelmezések váltak dominánssá, amelyek a nyilvánosság tereiből kiszorított költő kilátástalanságát, erőfeszítését olvasták a versbe.⁵ Domokos Mátyás egy beszélgetésben a cím iróniájára utal, és rögtönzött értelmezésében kétféle hasonlítotat is feljárnál: a vers a második világháború után induló költő heroikus, nyelvkereső erőfeszítésére vonatkoztatható és/vagy hatvanas évekbeli visszatekintés az irodalmi nyilvánosságból való kirekesztettség állapotára.⁶ Géher István László 2001-es esszéje, amely komolyan veszi a szöveg kivételes pontosságigényét, és az évezés körülményeinek azonosítása mellett a költemény szerkezetének retorikai, versmondattani értelmezését adja, majd kitér a metrikai sajátosságokra is, végső soron ugyancsak referenciális olvasatba torkollik, állást foglal a vers biográfiai vonatkozásainak jelentősége mellett, és a szöveget diszkréten, de határozottan Nemes Nagy Ágnes magánéleti válságával hozza összefüggésbe.⁷ Schein Gábor a korábbi értelmezői hagyománnyal szakítva, Nemes Nagy Ágnes *A költői kép* című esszéjére utalva a hasonlat alakzatának analizéséből indul

ki, és a hiányos trópus metaforizálódását a *Napforduló* poétikájára jellemző hermetikus jelhasználattal, majd a későbbiekben annak katakretikus működésmódjával hozza összefüggésbe.⁸

Itt a vers egésze katakretikus szerkezetű, ami egyben azt is jelenti, hogy a kifejtett hasonló metaforikussá válik, és a nyelven belül önmagához való visszatérésben, az önreferencialitásnak a befogadásban végbemenő aktusában alkotja meg annak tükörképét, ami eredendően nem nyelvi természetű. Ez a mozgás szorosan összefügg a szubjektivitás viszonyaival, hiszen az én itt nem nyelvi jellegű ismeret birtokosának bizonyul.⁹

A jelen értelmezési kísérlet az alakzatot működtető „nem nyelvi jellegű ismerethez” szeretne közelebb kerülni azért, hogy javaslatot tesz a vers olyan olvasatára, amely a komplex testi történetet helyezi a vers jelszóródásának és a befogadás önreferenciális mozgásainak középpontjába.

A *Hasonlat* az érzéki tapasztalatban gyökerező, attól elválaszthatatlan értelmi belátás problémáját úgy viszi színre, hogy szerkezetét már az első, lineáris olvasat során is diszharmonikusnak, kiegyenlíthetetlennek érzékeljük: a „fejnehéz” vers felépítése a testtapasztalat nyelvívétételének kifejtettebb kísérletéből váratlanul billent át a két zárószorhoz, a zárlat szünetjéhez és az utolsó mondathoz, vagyis a szerkezet egésze érzékelteti a „megbiccenés” mozdulatát. Az úgynevezett elbeszélő vagy epikai hasonlatokra jellemző arányeltolódást tovább fokozza, hogy hiányos hasonlatról van szó, ugyanis a hasonlítot csak jelzésszerűen, a *tertium comparationis* pedig egyáltalán

4 RADNÓTI Sándor, *Között. Nemes Nagy Ágnes lírája*, Kortárs 1975/8., 1298–1304.

5 „A hatvanas évek közepétől, egyetlen bővített versmondattal foglalt, egyetlen önróniával diagnosztizálta [...] az erőszakkal megszakított teremtmény súlytalansági állapotát: »Aki evezett [...]«” DOMOKOS Mátyás, *A győtrelem ellen*, Holmi 1992/1., 25.

6 ALBERT Zsuzsa, *Legenda Nemes Nagy Ágnesről*, Tiszatáj 1996/6., 28.

7 „Vallomásos (romantikus fogantatású) költészet a személytelenül tárgyasított líra alcájában? Nem is tudom: hogy szabad-e tudnom, amit sejteni vélek...”; „Vagy netán azért hallgat a gondolat jele, mert az élmény túl személyes? Gyanítom az utóbbit. Ez esetben, akinek panaszkodni lehetne, az nincs. Nincs a beszélő mellett, nem evez vele egy hajóban. [...] A kritikai vélelem itt, a zártkörűen intim magán-életterében elbizonytalanodik. Bár találhatna épp filológiai bizonyítékot is, az életmű posztumuszán megnyitott irodalomtörténeti terében.” GÉHER István László, *Egy felkiáltó gondolatjel: az elnémités kottájára*, Liget 2001/4., 48, 52. Takács Zsuzsa személyes hangú visszaemlékezése rávilágíthat a vers háttérében feltételezett, magánéleti eseményekre. TAKÁCS Zsuzsa, *Nemes Nagy Ágnesről*, Jelenkor 2012/4., 402.

8 SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 91–92., Uo., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 94–95.

9 94.

nem jelenik meg a szövegben.¹⁰ Újraolvasva *A hegyi költő* vonatkozó részletét, megkockáztatható, hogy a *Mint különös hírmondó* című Babits-vers szerkezeti előzménye lehetett a poétikailag jóval sűrűbb, radikálisabb *Hasonlat* kompozíciójának.¹¹ A vers poétikai gyakorlata felől kiemelhető, hogy *A költői kép* című, a hetvenes évek végén született esszéorozat következő részletei költészettörténeti folyamatként láttatják az alakzat fokozatos elliptizálódását, majd ritkulását:

A romantikával persze sűrűbb lesz az elbillenés, később pedig jellemző. A hasonlat terjeszkedik, nő, és megeshi a hasonlítotat (...) a hasonlatanyag itt már teljességgel túlnövi aktuális tárgyát, hasonló és hasonlított kapcsolata meglazul, elszemélytelenedik, a vers lényege végleg átköltözik a képi síkra (...) az éjszaka sötét, mint a kibérlett lelkiismeret (...) az ilyen hasonlat nemcsak megfordítja a konkrét-absztrakt eredeti viszonyát, hanem a voltaképpeni közlendőt eo ipso a hasonlatba csúsztatja át (...) Az absztrakt hasonlat pontosan olyan érzékletes, mint az érzékitő hasonlat (ha jó), csak a hangsúlya, az iránya, a „trend”-je más.¹²

10 E hiányok jelentéskonstituáló erejére utalt korábban SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, 92.; SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, 94.; Géher, I. m., 48., 53.

11 „Egy hasonlatban lép föl ez a más-alak, a vers alaphasonlatában, hogy nyelvtani harmadik személyével betöltse a vers nagyobb felét. *Mint különös hírmondó, ki...* A hasonlat a vers minden sorával nő, szélesedik, az „aki”-hez csatlakozó állítványok, képek, megállapítások egyre nagyobb panorámában rajzolják ki a más-alakot, az élet-helyzetet. Olyannyira kiszélesedik a komparáció, hogy nem is jutunk el a második feléhez, a hasonlítotthoz, csak a hetedik versszak kezdetén: *úgy* vagyok én is... Ami az első hat versszakban történik, az a Babitsra annyira jellemző *késleltetés*, a mondatkezdő *mint* és a mondatfolytató *úgy* közötti közvetítés. [...] A 40 soros vers egyetlen mondat, egyetlen hasonlat első felére, a *mint*-re és második felére, az *úgy*-ra építve. [...] A hatodik versszak, amelyet a két kettőspont mintegy körülfár, bekerít, mindenképpen a vers fordulópontja, hiszen itt hangzik el a döntő szó: *ősz* van.” (Kiemelések az eredetiben.) NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő* = Uo., *Az élők mértana. Prózaírók, szerk., utószó* HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, I, 246.

12 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uo., 100, 101, 102, 103.

A *Hasonlat* első része egy aktuális, cselekvésre alkalmas testhelyzetet állít színre, amelyben a beszélő testérzékelése (Maurice Merleau-Ponty pszichológiából kölcsönzött kifejezésével élve) *dinamikus testsémaként*¹³ írható le, és ezzel összefüggésben épül ki a költemény absztrakt térszerkezete. Merleau-Ponty a fogalom történetének módosulásait vázolja hangsúlyozza, hogy a testséma, amely jelentést rendel a pillanatnyi *interoceptivitáshoz* és *perceptivitáshoz*, és vizuális nyelvre fordítja a testrészek egymáshoz képest elfoglalt helyzetének megváltozását és ezzel összefüggésben a lokális ingerek rendszerének (belső hangsúlyainak) módosulását, nem egyszerűen asszociatív testtapasztalatoknak (a gyermekkor végeztével) stabilizálódott, készletszerű összességeként gondolandó el.¹⁴ Nem célravezető az sem, ha a testsémát pusztán konstitutívként gondoljuk el, vagyis az interszenzoriális világban elfoglalt hely globális tudataként, amely megelőzi és lehetővé teszi az asszociált tartalmakat. A korábbi modelleket felváltó *dinamikus testséma* lényege, hogy a test térbeli elhelyezkedését hangsúlyozzuk, amely nem a tárgykéhez hasonló, hiszen nem a *helyzet*, hanem a *situáció térbelisége* határozza meg, vagyis a testnek feladatával szemben elfoglalt helyzetét jelöli.¹⁵ Nemes Nagy versében a test egésze mint meghatározott aktusok képessége,¹⁶ a testi tér pedig mint tematikusan háttérbe húzódó nemlét-zóna jelenik meg, amelyről leválnak a szöveg által kiemelt egyes testrészek, maga a gesztus és annak célja. A test izmok és csontok gépezeteként, a környezet pedig a képességek lehetséges alkalmazási pontjainak együtteseként jön létre a szövegben.¹⁷

Drew Leder, amerikai orvos és fenomenológus *The Absent Body* című könyvében joggal teszi fel a kérdést, hogy ha Husserl nyomán

13 Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor, L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012, 120, 122. (Rezonőr)

14 Uo., 120–121.

15 Uo., 122.

16 Uo., 122.

17 Uo.

feltételezzük azt, hogy az antropológiai tapasztalat a testiségben gyökerezik, és a testre mint a világ észlelésének elsődleges médiumára tekintünk, hogyan lehetséges mégis, hogy a tudatban a test hiányának az érzete van túlsúlyban, és a testet döntően transzparens médiumnak tekintjük.¹⁸ 1990-es könyvében a kontinentális filozófiai irányzatok test–szellem dualizmusát szeretné meghaladni, amelytől véleménye szerint a testtapasztalatok fenomenológiája sem érintetlen, és amely végső soron a test leértékeléséhez, megbélyegzéshez vezet. Elemzései a testtudat átmeneti felerősödésének időszakaira és folyamataira fókuszálnak, a gyorsabb testi változásokra (kamaszkor, várandósság), a testi sérülésekre, a betegségekre, az akadályoztatottság eseteire és új készségek elsajátításának műveleteire. A *Hasonlat* értelmezéséhez könyvének azt a részletét szeretném segítségül hívni, amelyben Leder bemutatja, hogy a teniszjátékos mellkasába nyilalló fájdalom hogyan bontja fel a korábban megszokott figyelemstruktúrát. A sporttevékenységre koncentrálo játékos negatív testérzetei a fájdalom aktív jelentkezése előtt nem-tematizált háttérrel biztosíthatnak, hiszen az ismétlődő ingerekhez hozzászoktak az érzékelő receptorok. Az érzékelés felerősödésével (*sensory intensification*) összefüggésben az addig néma testben a diszkomfort-érzet fokozatosan erősödik és artikulálódik. A fájdalom epizódyszerű időstruktúrájában (*episodic structure*) a sportoló tapasztalatát beszűkült tér- és időérzékelés jellemzi, a fájdalomérzet erős érzelmi hívásként jelentkezik, kényszerítő erőként lép fel a tudatban.¹⁹ Nemes Nagy költeményében nem fájdalomélmény, hanem a mozdulat megakadása, a kiszolgáltatottság idézi elő a korábbi tér- és időérzékelés, testséma és testérzékelés radikális megváltozását. Leder a mozgásfolyamatok analízise során Ervin Straus nyomán a percepció és a mozgás elkülönítésének művi jellegét, azok tapasztalati egységét

hangsúlyozza.²⁰ Az érzékelés tárgyát átítatja a mozgás implicit jelenléte, a percepció olyan motoros aktivitásként értendő, amelyben a megélt test nullpontként van jelen. A célorientált mozgásfolyamatok három típusáról szólván Leder kiemeli, hogy mindegyik látványosan elmozdít a testi bázistól, az úgynevezett funkcionális mozgásfolyamat során pedig (mint amilyet a *Hasonlat* is bemutat) a test ugyancsak nem-tematizált funkcionális erőként lép működésbe.²¹

Értelmezésem szerint a költemény befogadása során nem a képi sík dominál, hanem a „képtelen” erőfeszítés auditív, érzéki reprezentációja. A vers hatásmechanizmusának integráns része a befogadóban a (fel)olvasás során érzékelt, e tanulmányban később részletezett auditív/vizuális ingerek (artikulációs botlások, enjambement-ok, metrikai törés stb.) nyomán előhívott individuális testi emlék újra-aktiválódása, vagyis az idegpályák közötti, már bejáratott kapcsolat mozgósítása, amely elválaszthatatlan a katakrézisben érzékelt szemantikai töréstől.²² A vers ennek ellenére kétségtelenül megmarad abban a kettősségben, amit Peter Brooks hangsúlyoz a test reprezentációi kapcsán: törekvésében, hogy jelenlevővé tegye a testet, mégis távollét marad,²³ ami a zárlat értelmezése felől lesz majd újrarendelendő. Évtizedekkel a vers megjelenését követően, *A költői kép* című, 1978-as esszéjében Nemes Nagy a hasonlat működésmódjáról szólván külön kitér arra, hogy az alakzat tapasztalatszerűségének és „helyzeti energiájának” feltétele a struktúra átgondolt térszerűsége.²⁴ A költemény korábban vázolt absztrakt térszerkezetével

20 Uo., 17. Lásd még: Ervin STRAUS, *The Primary World of Senses*, ford. Jacob NEEDLEMAN, The Free Press of Glencoe, Glencoe – New York, 1963, 233–236.

21 LEDER, I. m., 18–20.

22 Nemes Nagy a már említett, *A költői kép* című esszéjében Dsida Jenő *A sötétség verse* című költeményének részletével példázza a nem meglepetéssel, hanem ráismeretességgel ható hasonlatok működését. NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana. Prózái írások*, szerk., utószó HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, I, 92.

23 Peter BROOKS, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, 8–9.

24 „[...] a tér a hasonlat körül majdnem olyan fontos, mint a hasonlat maga. [...] a szavaknak helyük van, és helyzetük. Ezt a helyzetet meg kell teremteni. [...] Az érzékleteség – mint bármely versi hatás – nem oldható meg önmagában. Viszonylat az, ha eddig

18 Drew LEDER, *The Absent Body*, Chicago University Press, Chicago, 1990, 69.

19 Uo., 73.

szoros összefüggésben kell látnunk magának a trópusnak a felépítését és elhelyezését. A vers első három sorában a cselekvő igék és igeneveknek (*evezett, fészítve, tolvá*) az írásképpen a sorok vége felé mozgó dinamizmusát sportnyelvi szakszavak erősítik tovább (*kvadriceps, lábtámasz*), amelyeket a negyedik sortól mediális igék váltanak fel. E szemantikai jelenséggel összefüggésben a második, trocheikus sor nekifeszül az ellentétes lejtésű, jambikus-spondeikus harmadiknak, a hatodik sortól kezdődően pedig a vers metrikailag statikusabbá válik. Az első két sor akusztikáját a *k* és *v* hangok súrlódásai, míg a második kettőt az *sz* és *l* hangok uralják, a fészítés és lazítás vagy akár be- és kilégzés váltakozását érzékeltetve és előkészítve. A negyedik sortól kezdődően, amely az ismétlődő mozgássorozat megakadását tematizálja, felszaporodnak az enjambement-ok, amelyek a mássalhangzó-torlódásokkal együtt hozzájárulnak a kibillenés, diszkomfortérzet és a szerkezet korábban jelzett aszimmetriájának érzékeltetéséhez. A vers felépítése nem idegen a mitikus narratíváktól sem, a „lábtámasz sziklája” metafora, az individuális és antropológiai tapasztalatot egymásra vonatkoztató, az általánosítást hangsúlyozó repetitív szerkezet (*aki... , s akinek akkor..., és aki akkor*) tesz lehetővé a költemény mitizáló olvasatát, amely az ismétlődő sikerelenségre kárhoztatott alany hiábavaló erőfeszítését tematizálja.

Már a cím is felkínálja a metapoétikus olvasat lehetőségét, a versben a jobb kéz marad súlytalan, és már Domokos Mátyás is megjegyezte, mintegy mellékesen e költemény kapcsán, hogy a repedt nyélről hátracsukló lapát megnevezése a sportnyelvben *toll*.²⁵ Nemes Nagy Ágnes 1977-es, *Csillagszemű* című esszéjének egyik gnómája és az azt felvezető, kissé bőbeszédű magyarázat felől újraolvasva a verset szükségszerű, hogy a költemény a hasonlat

alakzatának működésmódjáról és csendbe fordulásáról éppen tapasztalatok nyelvivé tételének kísérlete során beszél: „Mi hathatna ránk jobban a művészetben, mi kelthetne bennünk nagyobb emóciót, mint gyöngé, bizonytalan, lepecskondiázott, létfontosságú öt érzékünknek elemi érintettsége az ábrázolással? A hasonlat test a szavak között.”²⁶ A költemény nyolcadik sora önálló gondolati egységgé teszi a három hosszú szótagból álló *testében* főnevet és a gondolatjelet, amelynek a nyomatékosításon és a tempó lassításán túl az a funkciója, hogy a kibillenés tapasztalatát vigye színre. A testi térből, Derrida kifejezésével élve a *grammatologikusból* a *pneumatologikusba*, a „természetes írás” állapotába léptet át. Andrew Bennett a reprezentációs rendszerek és a test néma fakticitásának kapcsolatáról szólván utal vissza a *Grammatológia* ezen szöveghelyére:²⁷ „A természetes írás közvetlenül egyesül a hanggal és a lélegzettel. Természete nem grammatologikus, hanem pneumatologikus.”²⁸ A test reprezentációit vizsgálva ez a szöveghely azért is kiemelt jelentőségű, mert a test és a nyelv oppozícióját dekonstruálja, amennyiben az írás érzéki inskripciójának és a beszéd nem-materiális jelenségének szembeállítását azáltal mozdítja ki, hogy hangsúlyozza, hogy az utóbbi a megtestesült lélegzethez (görög szóval a *πνεῦμα*-hoz) igazodik.²⁹ A gondolatjel mint a szünet jele, a lélegzetvétel ideje, derridai metaforikával élve mintegy levegőhöz juttatja a halott betűk fuldokló nyelvét. Jean-Luc Nancy *Corpus* című könyvében ezzel összefüggésben így fogalmaz: „A lélek a beszéd révén távozik a szájon át. Ám a beszéd még mindig a test folyamánya, kiáradása, a levegő finom

26 NEMES NAGY Ágnes, *Csillagszemű* = Uő., *Az élők mértana. Prózaíráskok*, I., 86.

27 Andrew BENNETT, *Language and the Body = The Body in Literature*, szerk. David HILLMAN, Ulrika MAUDE, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2015, 35.

28 Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014, 26.

„L'écriture naturelle est immédiatement unie à la voix et au souffle. Sa nature n'est pas grammatologique mais pneumatologique.” Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967, 29. (Critique)

29 Bővebben lásd: Michael NASS, *Pneumatology, Pneuma, Souffle = Reading Derrida's 'Of Grammatology'*, Bloomsbury, London, 2011, 28–31.

kívágatokban idéztük is. A hasonlatnak hely kell, struktúra, amely hordozza. És mert testről van szó, a leginkább testről a szavak között, a kép nem utolsósorban térdelés.”

NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana. Prózaíráskok*, I., 97–98.

25 DOMOKOS, I. m., 25.

rezgése, amely a tüdőből jön és a test melegét hordozza.”³⁰ A lélegzet, amely a beszédet strukturálja, a test egyediségét jelöli, ugyanakkor immateriális. Ebből a megközelítésből lehet a gondolatjel a természetes írás kézjegye, a belső hang megszólalása és a vers csúcspontja. Ugyanezt állapítja meg Takács Zsuzsa is 1982-es rövid írásában anélkül, hogy állítását részletesen indokolná.³¹ Ezt az olvasatot megerősíti a vers kötetkompozícióban elfoglalt helye is, hiszen a *Hasonlat* a *Napforduló* második, *Énekhangra* ciklusában olvasható, közvetlenül a *Lélegzet* és a *Szendioxid* című költemények után. Ez az elrendezés a későbbi kiadásokban is változatlan, ahogy a ciklus egyik záróverse a *Szél* című költemény is a helyén marad, amellyel a *Hasonlat* szintén erős kapcsolatot tart. A *jelző* című korai vers a *Kettős világban* című kötetből szintén bátorította a *Hasonlat* itt kifejtett interpretációját:

„Nagyobbat” markolj, „Vaskos” ég!

Tüdőm szorítsd ki hát!

Verd ki agyam, fogaskerék,
minden fölös fogát!

Egyik szótól a másikig
úgy lendüljek vakon,
mint a hasonlat szökdösik
a szétdult tájakon...

A költemény a testhatár radikális felbontásának, a testtér átalakításának a tapasztalatához társítja az inverzív szerkezetben megjelenő és a mentális folyamatok gépiességét érzékeltető *fogaskerék* metaforát, majd a fogaskerekeket mintegy visszaforgatva a *fog* említésé-

vel a szó akusztikus megképzésének helyére irányítja a figyelmet, és előhívja a többjelentésű *fog* már az első sorban jelzett igei jelentés-tartalmát és testi „begyökerezettségét”.

A *Lázár* című versről

Tanulmányom második része egy másik jelentésteli mozdulatról, a felülésről és a hozzá kapcsolódó fájdalom poétikájáról szól a *Lázár* című vers kapcsán, amely szintén a *Napforduló* kötetben, a *Között* ciklusban jelent meg:

Amint lassan felült, balvállá-tájt

egy teljes élet minden izma fájt.

Halála úgy letépve, mint a géz.

Mert feltámadni éppolyan nehéz.

A három versmondatból álló szöveg szimmetriája meglepő: az első sor kivételével a sor- és mondatathárok egybeesnek,³² Nemes Nagy költészetében ekkoriban már ritka páros rímek zárják a sorokat, az első sorpárt egy tiszta, de kellemetlen hangzású, szinte kiáltásszerű rím fogja össze.³³ A szöveg hangzóságának dominanciáját fokozza a harmadik sor tiszta jambikus lüktetése. A vers szinte dalszerű, harmonikus akusztikája éles ellentétben áll a szöveg szemantikájával, amely számos bizonytalanságot tartalmaz. A vers vázát biztosító élet, halál, feltámadás fogalmainak a versben lineárisan elrendezett sorozatát a záró sor hiányos hasonlata bontja fel, hiszen a verset legalább kétféleképpen is befejezhetjük: ’mint meghalni’ vagy ’mint

30 Jean-Luc NANCY, *Corpus*, ford. SEREGI Tamás, Kijárat, Budapest, 2013, 118. (Fragmentum 2.) (2000)

31 „Az elhallgatott tudás, a közbeélt zérómorféma a vers csúcspontja. A menekülés, a menekülés akarása az, amit tud, és tudása, tudásunk birtokában elhallgat a költő.” TAKÁCS Zsuzsa, *Megváltástan. Nemes Nagy Ágnes: Között, Új Írás* 1982/5., 109.

32 A korábbi kéziratok szövegváltozat még jóval kiegyenlítetlenebb szerkezetet mutat. *Rejtély és ráció. Nemes Nagy Ágnes versekéről és rajzai, válog.*, szerk. KEMÉNY Aranka, előszó SZÉKELY Magda, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2004.

33 Lengyel Balázs e rím kapcsán felidéri a vers francia fordítója, Guillevis dilemmáját: „Most négy rímlelési lehetőségem van mindössze. Döntse el, melyiket használjam!” LENGYEL Balázs, *Francia ablak*, Kortárs 1997/4., 57.

élni, és ezzel az új alakzattal egyúttal átrendezzük a fogalmak korábban kialakított rendszerét. Nem egyértelmű, hogy a „teljes élet” a második sorban mire vonatkozik, a túlvilági lét erejére-e vagy a krisztusi feltámasztó gesztusra (amire a későbbiekben említendő Rilke-vers intertextusa indítana), esetleg netán olyasmire, amit Bourdieu *habitus*nak nevezett,³⁴ vagyis az individuális testekben az észlelés, értékelés és cselekvés testi és lelki formájában tárolódó történelmi viszonyok készletére, prekognitív diszpozíciókra, a múltnak az élő test jelenében való megtestesülésére vagy éppen a kettő közötti küzdelemre. A versmondatok ige(név)használata és a verskezdő időhatározó a felülést kísérő, kimerevített jelenbe sűríti a feltámadás felől már lokalizálhatatlanná és atemporálissá váló, elrendezhetetlen tapasztalatokat: ugyanis csak a *felült* ige temporális meghatározottságú, a *letépve* és a *feltámadni* igeinek nem. A vers ezt a sajátos, ki-zökkent időtapasztalatot a felülést kísérő fájdalomérzet reprezentációjába sűríti. Mivel a fájdalom jelenségének leírása és definiálása stigmatizáló lehet, ezért a Nemzetközi Fájdalom Társaság (IASP) körültekintően megfogalmazott fájdalomfogalmát használok fel a vers értelmezéséhez: „A fájdalom olyan kellemetlen szenzoros és emocionális élmény, amely tényleges vagy potenciális károsodással függ össze, vagy annak keretei között írható le”.³⁵ Mint a definícióból is látható, az akut fizikai fájdalommal kapcsolatos kurrens neurológiai és pszichológiai kutatások nem fájdalom-érzetről, hanem fájdalom-élményről beszélnek, ezáltal hangsúlyozva a tapasztalat vizuális és auditív ingereknél fokozottabban szubjektív jellegét és komplexitását. Ronald Melczak és Patrick Wall 1965-ös neurológiai kapukontroll-

elmélete ugyanis radikálisan átstrukturálta a fájdalomélményről alkotott korábbi modellt, mivel az ingerek szűrésében, befolyásolásában az agynak és az idegrendszernek aktív, konstruáló, moduláló szerepet tulajdonított.³⁶ Tanulmányuk szerint a központi idegrendszerben található egy „idegi kapu”, amely zárt állapotában nem engedi tovább a fájdalom keltette idegimpulzusokat a magasabb agyi központok felé. Ez a megközelítés azt sugallja, hogy a fájdalomérzet nem pusztán egy periferiális inger eredménye, hanem a központi idegrendszer agyi és gerinc központja is szűri és módosítja azt. Ez az elmélet a test különböző belső tereiben párhuzamosan zajló folyamatok hangsúlyozásával olyan fogalmi megközelítést tesz lehetővé, amely integrálja a fájdalom szenzoriális, affektív és kognitív dimenzióit.³⁷ A bal váll környékéről a teljes izomzatra kisugárzó/kiterjedő fájdalmat Nemes Nagy verse egy olyan hasonlattal teszi érzékletessé, amely szinte minden befogadóban aktiválni tud egy korábbi konkrét testélményt, és ezzel összefüggésben specifikus idegpályák kapcsolatát: a sebbe ragadt géz letépésének elemi fájdalmát. A testhatár agresszív megsértésének nyelvisítése során a versből elmarad a seb megnevezése, így a testi történés a testrészt és a testfelszín egésze közötti pulzálásban jön létre, összhangban a szöveg metonimikus képi logikájával. Meglepő, hogy a kézirat tanúsága szerint ezt a kulcsfontosságú sort a korábbi, aszimmetrikusabb szövegváltozat még nem tartalmazta:

Irtóztatós volt. Fönt, balváll-tájt
egy teljes élet minden izma fáj,
mikor felült. A fény, akár a kés.
Mert feltámadni épp olyan nehéz.³⁸

34 Pierre BOURDIEU, LOÏS J. D. WACQUANT, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Polity University of Chicago, Chicago, 1992, 16., hivatkozik rá: CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Test, identitás és (poszt)modernitás* = Uók., *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*, Józsefvég, Budapest, 2000, 17. (Józsefvég Könyvek)

35 <http://www.iasp-pain.org/Taxonomy#Pain> Letöltés dátuma: 2016. 09. 01., A definíció forrása: *Classification of Chronic Pain*, III., szerk. Harold MERSKEY, Nikolai BOGDUK, IASP Task Force on Taxonomy, IASP Press, Seattle, 1994², 209–214.

36 Ronald MELCZAK, Patrick WALL, *Pain mechanism: a new theory*, Science 1965/150., 971–979.

37 Ronald MELCZAK, Patrick WALL, *The Challenge of Pain*, Penguin, London, 1991, 191.

38 *Rejtély és ráció. Nemes Nagy Ágnes versekéziratai és rajzai*, válog., szerk. KEMÉNY Aranka, előszó SZÉKELY Magda, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2004.

Elaine Scarry a fájdalomélmény nyelvívétételének nehézségeit a referenciális tartalom hiányával hozza összefüggésbe.³⁹ Ezzel száll vitába 2016-os tanulmányában Drew Leder, amikor a krónikus fájdalom közöttség-tapasztalatának elemzésére vállalkozik. A fájdalomélmény Leder szerint az érzet közvetlenségének, illetve közvetett komplex referencialitásának és interpretációjának kölcsönhatásaként alakul ki.⁴⁰ Liminális jellegét tanulmányában kilenc fogalom-párral ragadja meg:

- (1) érzet/interpretáció
- (2) (a fájdalom mértékére, helyére vonatkozó) bizonyosság/bizonytalanság
- (3) jelenvaló/projektált
- (4) folyamatosan változó/konstans
- (5) értelem/test
- (6) self/másik
- (7) konkrét helyhez kötött/egész testre kiterjedő
- (8) kontrollálható/kontrollálhatatlan
- (9) destruktív/produktív

Ezek a fogalom-párok egy kivételével mind nyomon követhetők a vers szövegében:

- (1) A fájdalom jelzése a költeményben széles skálán mozog: a pontosan nem referencializálható, lokalizálható fájdalomérettől, amelyet a jajkiáltás sűrít magába, a komplex interpretációig, ennek két végpontja a versben a *tájt-fájt* rím és a második sor.

39 Elaine SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York, 1985, 162., idézi Drew LEDER, *The Experiential Paradoxes of Pain*, *Journal of Medicine and Philosophy Advance* 2016/5., 446.

- (2) A fájdalom mértékét és pontos helyét illető bizonytalanságra utalnak a szövegben a *balváll-tájt / minden izma* kifejezések (mint-ha az érzés kisugározna a test egészére).
- (3) A fájdalomélmény forrása a versben távolított, hozzáférhetetlen, amit a *letépve* igenév és az utolsó sor hiányos hasonlata is jelez.
- (4) A vers első három sora három különböző kellemetlen testi érzésről számol be, melyek viszonya nem tisztázott.
- (5) A második sorban a *teljes élet* szerkezet egymástól elválaszthatatlannak látja a fájdalomérzet testi tüneteit a mentális folyamatoktól.
- (6) A harmadik sor térbeli metaforikája érzékelteti azt a jelenséget, amikor a beteg/gyógyult radikálisan leválasztja magát korábbi szelfjéről.
- (7) A fájdalomélmény konkrét helyhez kötődik, de egyúttal az egész testre kiterjed: *balváll-tájt/egy teljes élet minden izma*.
- (8) A folyamat időnként kontrollálható, de részben kontrollálhatatlan jellegét a vers korábban elemzett ige(név)használata érzékelteti.
- (9) A vers hallgat arról, hogy a fájdalomélmény, és mindaz, amit az metonimikusan jelöl a szövegben, mennyiben, milyen mértékben destruktív vagy produktív.

A (9)-es számmal jelölt paradoxonhoz zárásképpen érdemes újraolvasni Rainer Maria Rilke 1913-as *Auferweckung des Lazarus* című költeményét, amely véleményem szerint nemcsak tematikai, hanem poétikai előzménye is Nemes Nagy Ágnes szövegének.⁴¹ Már a két verscím és a hozzájuk kapcsolódó szövegek viszonyának egybevetése is tanulságos: míg Rilke narratív költeménye a jézusi nézőpontból vállalkozik a mitikus *tett* újrárására, Nemes Nagy versének

41 A jelenleg hozzáférhető kéziratok között nem található utalás arra, hogy Nemes Nagy Ágnesnek szándékában állt volna magyarrá lefordítani Rilke költeményét.

címe metonimikusan a feltámasztott férfi tapasztalatát jelöli, amelyt a szöveg a fájdalomba sűrít. Rilke költeményének e tanulmányban nem idézett első részéből Hermann Mörchen kiemeli a hangsúlyos *könne* kifejezést, Rilke egyik kulcsfogalmát, amely a *Dasein*-re, a jelenlétre utal.⁴² A vers a feltámasztásról szólván Jézus belső küzdelmét tematizálja: számára az élet és halál nem értelmezhető dichotomikus elválasztottságban, saját isteni és emberi létének ket-tősségét testében, a feltámasztás szinte uralhatatlan kézmozdulatában és a sírásban éli meg, amely összeköti a körülötte állókkal, akik a halál tapasztalatától radikálisan távol vannak:

Noch im Gehen wars ihm ungeheuer,
ein entsetzlich spielender Versuch,
aber plötzlich brach ein hohes Feuer
in ihm aus, ein solcher Widerspruch
gegen alle ihre Unterschiede,
ihr Gestorben-, ihr Lebendigsein,
dass er Feindschaft war in jedem Gliede,
als er heiser angab: Hebt den Stein!
Eine Stimme rief, dass er schon stinke,
(denn er lag den vierten Tag) – doch Er
stand gestrafft, ganz voll von jenem Winke,
welcher stieg in ihm und schwer, sehr schwer
ihm die Hand hob – (niemals hob sich eine
langsamer als diese Hand und mehr)
bis sie dastand, scheinend in der Luft;
und dort oben zog sie sich zur Kralle:
denn ihn graute jetzt, es möchten alle

⁴² Hermann MÖRCHEN, *Denken, Glauben, Dichten, Deuten. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1953 bis 1990. Anlässlich des 100. Geburtstages von Hermann Mörchen*, szerk. Ulrich MÖRCHEN, Willfried HARTIG, *Monsenstein und Vannerdat*, Octopus, 2006, 164. Ezúton szeretnék köszönetet mondani húgomnak, Susanna Solfnak, aki a vers értelmezése során segítségemre volt.

Toten durch die angesaugte Gruft
wiederkommen, wo es sich herauf
raffte, larvig, aus der graden Lage –
doch dann stand nur Eines schief im Tage,
und man sah: das ungenaue vage
Leben nahm es wieder mit in Kauf.

Rilke versének csúcspontja a feltámasztás tovább fokozhatatlan lassúságú, vontatott kézmozdulata, amely a bibliai szövegben nem szerepel, és a jézusi test egész belső terét betölti. Nemes Nagy költeményének végleges szövegváltozata ehhez igazodik a jambikus lejtést statikusabbá tevő *lassan* határozóval. Az idézett részletben feltűnő a szöveg intenzitását fokozó állatmetaforika használata, a feltámasztott lárvaszerű mozgása és az alig kontrollálható isteni erő karomszerűsége; ezek jelzik a fokozott igényt arra, hogy nyelvivé tegyék a *hús* tapasztalatát, amely önnön határainak átlépésére készül. A halott lárvaszerű feltápáskodása, majd aszimmetrikus testhelyezete, az alanyhasználat mind megerősíti, hogy Lázár feltámasztása Rilke értelmezésében határozottan nem a teljesebb életre való feltámadás, hanem a tökéletlen életbe való visszatérés története. Innen nézve még szorosabbnak látszik a kapcsolat a *Lázár* zárósorának hiányos hasonlata és a poétikai következményekkel járó döntés között, amely a fájdalomélmény közöttség-tapasztalatát helyezi a feltámasztás történetének helyére.

Körmozi és légifelvétel.

Adalék a költői kép medialitásához – Nemes Nagy Ágnes: *A látvány*

/

Lénárt Tamás

Aligha vitatható, hogy Nemes Nagy Ágnes poétikájának központi eleme a „költői kép”, igaz, azért lehet az életműben átfogó jelentősége, mert kellően tisztázatlan, tág fogalom, amely számos problémát, megközelítésmódot, költészettörténeti hagyományt és azokra adott válaszokat egyesít. Ebben az integratív szemléletmódban még ott visszhangzanak a romantikus „univerzálpoétika”¹ foglmai, amely éppen valamiféle érzékeken és érzékelésen, a művészet anyagsága-

1 Az ismertebb romantikus poétikák közül a Schlegel-fivérek nevezetes 116. *Athenäum*-töredéke az, amely egy igen hangsúlyos integratív-univerzalisztikus szemlélettel indítja a gondolatmenetet, egyébiránt kevésbé az esztétikum önelvűségét hangsúlyozza (mint pl. A. W. Schlegel későbbi esztétikai tárgyú előadásában), amint azt a korszak művészetelmélete kapcsán későbbi összefoglalások nemzetközi kitekintésben kiemelik (vö. pl. ANGVALOSI Gergely, *Esztétizmus, esztétizáló modernség*, Literatura 2013/4, 418–430.), mint inkább egy sajátos dinamikát helyez a középpontba, (ábrázoló) „szellem” és (ábrázolt) „világ” között, amely voltaképpen az „érdeklődés” következményeként jelenik meg, és ami éppen Nemes Nagy poétikai törekvései felől (is) fontossá válhat: „S ugyanakkor a leginkább képes arra [a romantikus költészet], hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdekűl mentesen, a poétikai reflexió szárnya- in középpütt lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.” Vö. August Wilhelm és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, VÉSZTS Ferencné, ford. BENDI Júlia, TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 281, 520.

in túllépő érzékenységekben, „ihletben” – tehát nem is annyira a műben, mint inkább az alkotás folyamatában – próbálta meg lokalizálni az esztétikumot. Mindez persze már a Nemes Nagyra közvetlenül ható modernisták számára is meghaladott, ám nem súlytalan poétikai hagyomány, amelyet azért érdemes csupán szóba hozni, mert rávilágít arra, hogy milyen dilemmák és terminológiai nehézségek szegélyezik eredendően a költői kép „materialitására” vonatkozó kérdést. A „költői kép”, Nemes Nagy esszéiben és munkásságának tágabb költészettörténeti kontextusában is, éppannyira nyelvi-retorikai probléma, mint amennyire bizonyos tudati folyamatokhoz, imaginációhoz, látomáshoz kötődik, vagyis alkotáslélektani, pontosabban episztemológiai-alkotáslélektani kérdés, amely kettőségre a „látvány” és a „látomás” Nemes Nagynál több helyen felbukkanó fogalompárosa utal.² A tudati működést (a látomást) mindig a meg-

2 Külön tanulmányt érdemelne a látvány-látomás fogalmainak feltérképezése Nemes Nagy esszéin, interjúin belül, hiszen gyakran és nem mindig következetesen, ugyanakkor egyes értekezések nagyon is fontos pontjain alkalmazott fogalmakról van szó. A kettő olykor szinte szinonimaként fordul elő (ld. NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana I. Prózái írások*, I. szerk. HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, 262.), vagy még inkább szorosan összefüggő, egymásra utalt fogalompárként, amelyek egy külső (látvány) – belső (látomás) tengely mentén válnak szét. A talán két legfontosabb Nemes Nagy-esszé e tekintetben a *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?*, amelyben a „látomás” mintegy az „ihlet” fogalmát értelmezi, és markánsan a „szóval” – vagyis a megvalósult vers nyelvi, mindazonáltal nem túl szigorúan definiált anyagságával – szemben határozódik meg („A kifejezés – akárhogy vesszük is – megalkuvás a látomás és a szavak között”), illetve a *Költői kép*, amelyben a látomás a modern költői kép egyik módozataként a tárgyias és a szimbolista költészet mellett jelenik meg. Itt a fogalmak a gondolatmenet ívére íródnak („Eljutottunk a látványtól a látomásig”), amely a „részelletetek közös evidenciája”-ként értett látomásba olvasztja a látvány elsősorban perцепcióként, tapasztalatként értett effektusát. A látomás szinonimája itt a „vízió”, amellyel immár kevésbé áll szemben a szó, mint inkább határait, szerkezetét jelöli ki („aránylag keveset tudunk a látomás szóba fordításának szorosabb törvényszerűségeiről”), ezért kell a költészet vizsgálatának „túllépnie” a képen („Bizony, bizony, idáig láttunk. Külső képet avagy belsőt, elemien érzékelteset vagy szétbontottat, izleltünk rögtön-édes ízt, mint a csokoládé, lassan hatót, nehezen elemezhető, mint az orvosság. Ennek most vége.” Vö. *Uo.*, 28–31, 33, 103, 116–117.) Jelen elemzés voltaképpen e „túllépés” mikéntjét vizsgálja a költői életművön belül, amely a költői kép „mediatizálódásának” és az erre adott nyelvi reflexió alakzatainak irányába mutat, nagyjából úgy, mint a nevezetes *A Magánosság*-elemzés – Nemes Nagy által máshelyütt is alkalmazott – anakronizáló következtetése: „Csokonai csodálatos erdőképe nemcsak festmény, hanem rejtett film is; nem állókép, hanem mozgókép; egyfajta átmenetként a természetfotó és a látomás között.” (*Uo.*, 284.)

ismerés, általában egy kifejezetten kutató, aprólékos, megfigyelői tekintet alapozza meg, amely egyfajta kölcsönviszonyba lépteti a világot és az alkotót; a „látvány” tehát nemcsak a világot mint adottat jelenti, hanem a megfigyelő tekintetnek kitett külvilágot is – ami természetesen azt is jelenti, hogy ebben a kontextusban a látás, a nézés mindig episztemológiai és ezáltal poétikai kategóriává válik.³ Mindemellett azonban nem feledkezhetünk meg arról, amiként az a Nemes Nagyról és az ún. „tárgyas” költészetről folyó diskurzusban gyakran előfordul, hogy a líra mindezen episztemológiai tétjei a költői kép alapvetően és megkerülhetetlenül nyelvi, retorikai felépítésében – egy nem teljesen ok nélkül választott fordulattal – öltenek testet.

A „testet öltés” ugyanis a következő rövid elemzés központi problémája: miképpen épül fel és hogyan működik a már nem esztétikai „fekete dobozként” kezelt költői kép az alkotásban és az alkotói folyamatban, két, egymástól nem független kérdésirány mentén. Egyfelől a képek helye problematikus; eredetük, mozgásuk, amely úgy rajzolja fel *külső* és *belső* ellentétét, hogy fel is számolja azt, másfelől pedig a képek transzparenciáját, közvetítőképességét érdemes szem előtt tartani. Ez a kettős szempontrendszer, amely tehát a költői kép „kívültre helyeződésére” és „opacitására” ügyel, alkalmas lehet arra, hogy Nemes Nagy munkásságában bizonyos poétikai paradigmák, törésvonalak nyomára bukkanjon.⁴

E tekintetben az elemzés tárgyául szolgáló vers, *A látvány*, mint Nemes Nagynál nem ritka, leíró-, ugyanakkor programvers, egyszerre szól egy bizonyos látványról és a lírai tevékenység alapköveként értett látványról – voltaképpen lírai nyelvét ez a folyamatos önma-

gára vonatkoztathatóság, reflexivitás határozza meg. A programvers jelleg mellett azonban a szöveg az életműben való elhelyezkedése okán is számot tarthat egy, a fenti premisszákat mentén haladó vizsgálódás figyelmére; az *Egy pályaudvar átalakítása* című, 1965 és 1985 közötti éveket átfogó kötetben megjelent vers közvetlenül a kötet poétikai centrumát képező prózaversek előtt szerepel, amelyek jelentősége mind az életmű, mind a magyar líratörténeti kánon tekintetében egyre jobban artikulálódni látszik az utóbbi években.⁵ *A látvány* eszerint tehát valamiféle átmenetiség verse, amely megelőzi, bevezeti a poétikai intenciók alapvető módosulását – hogy valójában új paradigmáról van-e szó, illetve hogy miben is állna ez az irányváltás, éppen *A látvány*hoz hasonló, határhelyzetben álló versek teljesítményéből mérhető fel a legpontosabban.

Az elemzést egy további, lényegesnek látszó filológiai adalék segíti: egy korábbi változata szerepel a – Lengyel Balázs által elnevezett – „barna notesz” megmentett szövegei között, pontosabban *A látvány* egyes részletei felbukkannak a barna notesz egyik, cím nélküli darabjában, amely feltehetően korábban íródott, vagy legalábbis *A látvány* egy szövegvariánsának tekinthető.⁶ Az egyezések és különbségek a két szöveget egymás mellé helyezve különösen beszédesek (az azonos részek általam kiemelve):

5 A teljesség igénye nélkül a prózaversek helyét kijelölő fontosabb elágazásai a befogadástörténetnek: BARDOS László, *Az átmenetiség alakzatai* [1983] = *Erkölc és rémület között*. In *memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. DOMOKOS Mátyás, LENGYEL Balázs, Nap, Budapest, 2004, 283–297., SCHEIN, I. m., 122.; újabban *Tárgulók körök. Tanulmányok, dokumentumok az Újholdról és utókoráról*, szerk. BUDA Attila, Ráció, Budapest, 2014, 44–74. (LEHÓCZKY Ágnes *Az amnézia poétikája* és LENGYEL Valéria *A muzeális tekintet és a macskák c. tanulmányai*), valamint KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A prózavers Nemes Nagynál és Oravecz-nél*, lásd e kötetben: 174–197.

6 Köszönettel tartozom Ferencz Győzőnek a filológiai jellegű útmutatásaiért. A versek általa szerkesztett új kiadásában a notesz a „harmadik kéziratos füzet” nevet viseli, lásd NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, szerk. FERENCZ Győző, Jelenkor, [Pécs, 2016, 583.]

A látvány⁷

A kék. A zöld. A folyamág.
A tárgyak változásai.
Amint a látvány bent tapasztja végig
a koponyám falát, mint körmozi.

És éjszaka is felzavarnak,
északifénye van a falnak,
és fényes kések: bútorok –
s fölránt fektemből az a páfrány,
s rég-rothadt, bonyolult fonákján
a spórák is vele,
mint bonyolult nagyvárosok
légifelvétele –

Mert élesek, mert élesek
a képek mind, mert élesek,
vakít ez a hangtalan zsúfolódás,
amint jönnek és körbemennek
az ón, a kén, a madarak,
a repülések, kiterjedéstelen,
elektronhájuk-vesztett égitestek
sűrűségébe összehajtv,
labdába gyúrt gyökök,
amint forognak végeérhetetlen
egy szüntelenül égető jelenben,
ahol nincsenek térközök.

Egy fában lakom.

Lombja évszaktalan,
az égig ér, a dadogásig,
és látom zsúfolódni zárva-termő
gyümölcsseit.

[Mert énekelni nem tudok]⁸

Mert énekelni nem tudok
nekem kölapha kell bevésnem –
s szempilla-csapzó veritékem
se lágyítja a kölaphot.

És éjszaka is felzavarnak,
északi fénye van a falnak,
és fényes kések: bútorok
s fölránt fektemből az a páfrány,
s rég-rothadt, bonyolult fonákján
s spórák is vele
mint bonyolult nagyvárosok
légi felvétele –

Mert élesek, mert élesek
a képek, mint a kések élesek,
vakít a pikkelyes világ,
és minden él, minden sarok
horgas nyilakkal fellobog,
Sebestyén-módra imbolyog
kit támadnak a fotonok –
Arcom könyökkel fedve védem,
amig az egy-pikkelyt kivésem,
mert énekelni nem tudok.

A két szövegváltozat markáns különbsége ellenére is feltűnő a szövegek azonos, hármas tagolása: felütés után következik a részben egyező, intenzív középész, majd egy modalitásában igen elütő, de a felütéssel kapcsolatba lépő zárlat következik: a barna noteszbeli szöveg utolsó három sora a kezdősor ismétlését is tartalmazza, *A látványban* pedig egy sajátos önálló versszak, amolyan „mellék-dal” található. A tagolás, amely tehát „átvészelte” az újraírást is, fontos értelmezési irányokat kínál fel: a *[Mert énekelni nem tudok]* iterrációja – Bárdos László szavával: a „kóda”⁹ – szorosabban összeolvas-tatja *A látvány* kezdő és záró strófáit, ezekben valamiféle – kevésbé explicit – ismétlődést sugallva. A párhuzamos olvasat ezen invitációjának az elemzés a későbbiekben próbál majd megfelelni, ennél fontosabbnak látszanak azonban a tematikus-motivikus eltérések a két szövegvariáns között. A barna notesz szövegét, már ami a felütést és a zárlatot illeti, egy ellentét szervezi („Mert énekelni nem tudok / nekem kölapha kell bevésnem”), amely a nyelv kétféle „medialitását”, egyfelől az élőszóbeliséget és zeneiséget, másfelől az írásbeliséget szembe-
sití, ez utóbbi magára a költészetre, a költői tevékenységre vonatkoztatható, különösen mert a zeneiség vs. bevésés ellentétpár-ra rávetül a(z akár testi értelemben vett) személyesség („veritékem”, „Arcom”) és a kölaph, majd a Sebestyén- és a kígyó-(pikkely-)motívumokon keresztül felbukkanó, más, korábbi Nemes Nagy-versekből jól ismert bibliai-mitologikus réteg feszültsége. Ebbe az ellentétbe lép be harmadikként a kép, meglehetősen agresszióval „támadnak a fotonok”, ami feltűnően „kézzelfogható”, materiális érzékletet kapcsol a látáshoz – mintegy a „kép/kés” középrészbeli motívumának érzékletes folytatásaként. A szövegvariáns, amely tehát nem kötetben megjelent változat, így voltaképpen a nyelv „mediális analízisét” nyújtja, amelyben hang, kép és írás feszül egymásnak. A feszültség

⁷ Lásd: *Egy pályaudvar átalakítása* (1969–1985).

⁸ A „barna notesz”-ből (1958–60), lásd NEMES NAGY Összegyűjtött versei, I. m., 119–120, 267.

⁹ BÁRDOS, I. m., 292.

tétjei ugyanakkor nem annyira egyértelműek; egyfelől mindhárom nyelvi médium szorosan a költői énhez kapcsolódik (hang – [én] énekelek; írás – nekem kölapba kell bevésnem; a képek [engem] felzavarnak), mint tevékenységek mégsem vonatkoznak az énré, a versbéli szubjektum függetleníthetőnek látszik a nyelv mediális gyakorlatától. Vagyis, jóllehet az én viszonya korántsem harmonikus a nyelvhez kötődő jelenségekkel és tevékenységekkel (énekelni nem tud, az írás fárasztó, legalábbis az izzadtság erre utal, a képek pedig ellenségesek, el is takarja az arcát védekezésül), az én létét és mibenlétét ezek a nyelvi-kulturális gyakorlatok semmilyen formában nem látszanak sem konstituálni, sem pedig veszélyeztetni; támadólag lépnek fel ugyan, de a szövegben világosan artikulált, adottként tételezett énré képest külsőlegességgént jelennek meg. Másfelől, a szöveg nyelvi dimenziójára ügyelve, a tematikus szinten megjelenő nyelvi-mediális akadályozottságról a vers *maga* nem ad számot; az írásosság kérdése éppúgy nem kérdőjeleződik meg (például valamilyen töredékesség formájában), ahogy a zenei-akusztikus és képi-retorikai elemek sem tanúskodnak valamiféle zavarról; a szöveg erős ritmikával, rímtechnikával, hangsúlyos alliterációkkal (a sarok-fellobog-imbolyog-fotonok négyes rímre „csap” az ismétlődő záróssor „mert énekelni nem tudok” ríme, mintegy ironikus nyomatékot kölcsönözve a sorban megfogalmazódó tagadásnak) operál, miközben a költői képek meglehetősen, igen szuggesztív inventáriumát is felvonultatja. Fontos azonban, hogy ha a szövegvariáns „poétikájára” kérdezzük, az írás – kőbe véséssel azonosított – gyakorlata (kényszere) látszik kiemelkedni az „eltakart” képek és az éneklésre való képtelenség ellenében, vagyis mintha egy zeneiségétől, akusztikumától, mondottságától megfosztott, a költői képek támadásának ellenálló, deretorizált költői nyelv képe, vagy inkább igénye rajzolódna ki a szövegből, méghozzá programversszerűen, inkább „elmagyarázva” a versben, mint bemutatva.

Mielőtt azonban mélyebbre merülnék a [*Mert énekelni nem tudok*] szövegvariánsába, amelyre feltehetően Nemes Nagy Ágnes sem mint kész versre tekintett,¹⁰ inkább efelől, vagyis a barna notesz variánsa mint előzmény felől fordulnék *A látvány* című vershez. Első pillantásra úgy tűnhet ugyanis, a kötetben megjelent változat egyszerűsödött, a nyelv „mediális analízise” elmaradt, a képiség, a látvány mibenléte kapott főszerepet, a nyelv zeneiségével, illetve írottóságával a vers immár nem foglalkozik. Második pillantásra azonban az is világossá válik, hogy *A látvány* árnyalja, be- és átdolgozza saját, komplexebb versnyelvébe a barna noteszbéli variáns – némileg egyébként sablonos – motívumát, például a szubjektum korábban említett, meglehetősen merev, „fix” elhelyezkedését illetően: a szöveget immár a versbeszélőhöz képest létező külső/belső viszonyok, pontosabban ezek nem-egyirányúsága szervezi. Az első versszak a látványt mindjárt belülré helyezi, a középső rész ezzel szemben valamiféle külső támadásként mutatja be a képek érkezését, míg a zárlat képzete az ént magát helyezi belülré, méghozzá egy fa belsejébe. Közelebbről külső és belső feszültségéről, átmenetiségéről, ozmózisról van szó: a látvány az első szakaszban „belülről tapasztja” a koponyafalat, „mint körmozi”. Érzékletes hasonlat, amely nyilván arra a megfeleltetésre épül, miszerint – egyes médiatörténetesek szerint mióta feltalálták a vetítógépet¹¹ – hajlunk arra, hogy a tudati működést, az álmot, a fantáziát és az emlékezést „belső filmként” modelláljuk. A „körmozi” azonban ennél többet mond, különösen akkor, ha számításba vesszük, hogy a vers megszületése idején korántsem lehetett könnyen beazonosítható a hasonlító fogalom pontos médiatechnikai jelentése – körben, vagy akár nem síkban

10 Nemes Nagy kéziratban – noteszeiben – maradt verseiről és jelentőségükről vö. BUDA Attila, „*mint macska, mely ugrása közben / a levegőben megbotol: Nemes Nagy Ágnes verseinek kiadástörténete = Leírás és értelmezés. Újholdas szerzők a hagyománnyá válás közben*, összeáll., szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI LUCA – PATAKY ADRIENN, RÁCIÓ, Budapest, 2016, 66–100, 70.

11 Vö. FRIEDRICH KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN PÁL, RÁCIÓ, Budapest, 2005, 187.

vetített filmelőadások, amelyeket manapság „körmozinak” (is) hívnak, még nem léteztek.¹² Úgy tűnhet, a képek körben, a koponya falára vannak vetítve – ez a képzet leginkább a vizuális médiatörténet egygel korábbi paradigmájára, a körpanorámákra emlékeztet, amelyek – megelőlegezve a mozitechnológia aktuális törekvéseit – egyfelől a totalitás, a „világszerűség” érzetét, másfelől a szemlélő látványba való bevonódását célozták, már a 19. században is.¹³ Nem mondható tehát bizonyossággal, hogy a képek egyszerűen „belső” a vers első szakaszában, inkább valamiféle összeolvadásról, „tapadásról” van szó kép és szemlélő (kép és test) között, akinek ezáltal a létét magát befolyásolják az egészen sajátta, testivé („koponya”) való képek.

A belülről tapadó körmoziban rejlő illetén egzisztenciális fenyegetés erősödik fel a középső részben; a képek itt már fegyverek, kések, amelyek az ént meglepik éjszaka. Ez a szakasz erős dramaturgiával bír, amely fontos líratörténeti hagyományt mozgósít: a felébredés félélber állapotában vagyunk, az „eszmélet” pillanataiban. Ennek jelentőségére éppen a József Attila-vers értelmezéstörténete mutat rá: nemcsak a tudat által vezérelt és az ösztönös, „intuitív” állapotok közötti átmenetről van tehát szó,¹⁴ hanem arról is, hogy ez a vershelyzet a kiazmus retorikai alakzatain keresztül kint és bent „oszillációját” tartja fenn, a „keresztirányú átjárhatóság [...] kölcsönösségét”, amely összekapcsolódik a „beszélő én önértelmezésével” és különleges „szemantikai aktivitást” hoz létre.¹⁵ A látvány képei

12 A *körmözi* szóval Nemes Nagy Ágnes a hetvenes években leginkább a *Rundkino* fordításaként találkozhatott: ezen a néven 1972-ben nyitott meg Drezdában egy kör alakú, tekintélyes méretű mozi, az NDK modernista, megalomán építkezéseinek egyik szerencsésen befejezett darabja, amely még ma is áll. A drezdai mellett több hasonló is épült a kor építészeti ízlésének megfelelően; ezekben az épületekben természetesen hagyományos, kétdimenziós vetítések folytak – már az NDK állandósuló pénzügyi gondjai közepette épülő presztízsberruházás tervezésekor fel is merült a kritika, hogy ez az alaprajz voltaképpen, pusztán a helykihasználást szem előtt tartva, nem is igazán alkalmas filmszínháznak.

13 Vö. Stephan OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Syndikat, Frankfurt am Main, 1980, 317.

14 TVERDOTA György, *Íhlet és eszmélet*, Gondolat, Budapest, 1987, 367.

15 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 176.

ebbe a későmodern nyelvi-episztemológiai struktúrába rendeződnek, ennek háttere előtt érdemes közelebbről szemügyre venni a második versszakban leírt jelenetet. A kívülről érkező látvány, amely a vers beszélőjét „felzavarja”, úgy tűnik, árnyékkép, a szobabelső valamilyen éjszakai fény hatására a szoba falára vetülő képe, optikai illúzió tehát, nem a tárgyak „közvetlen” látványa. A „feleszmélés” tudati határzónájának mintájára, amikor is elmosódik az észlelő tudat és az észlelt látvány különbsége, ez a látvány maga is a felcserélés, a kiazmus struktúráin keresztül variálja a klasszikus tájlíra-alapszituációt, a (szoba-)belsőből a külső tájra pillantó én alaphelyzetét, amely így hasonlóan építkezik, mint az előbbi versszak kiasztikus „körmözi”-képzete. Nem a „külső” táj látszik ugyanis, hanem a „belső” szoba tárgyai (bútorok, páfrány), amelyeket a kívülről érkező fény tükröz vissza. Ezután a páfránylevél (amely szobanővényként nemcsak a lírai én lelkivilágának képe – mint a természeti környezet a tájlírában –, hanem ténylegesen „bensővé tett”, belül található) *fonákját* látjuk, amely a légifelvétel-hasonlaton keresztül újból bonyolítja a tekintet-tárgy optikai szerkezetét (a spórák lefényképezett nagyvároshoz hasonlítanak). Bizonyos értelemben a látvány „agresszivitása”, fenyegetése, amely értelmezi a központi kép-kés metaforát, szintén ehhez a felcserélődéshez kapcsolható, mintegy következményként: ahogy a látást külső és belső viszonyok összekeveredése konstituálja, úgy cserélhet helyet alany és tárgy a néző-látvány alaphelyzetében, és válhat az utóbbiból a támadó fél, a percepció aktánsa.

A szöveg ugyan a beszédhelyzet többféle értelmezését megengedi, mindenesetre az „optikai trükkök” szerepe tovább erősödik a folytatásban, amikor egy mesterséges és illuzorikus optika lép működésbe, amely először felnagyít (a páfrány spóráit látjuk), majd lekicsinyít (nagyvárost mutat légi felvételtől); a perspektíva „kame-raszerű” mozgása elveszti emberi léptékét, pontosabban túllép az

antropológiai dimenziókon (ezt támasztja alá a páfrány – mint nem-emberi *bíos* – és a nagyváros – arctalan, nem-individuális tömeg – motívumpáros is). Ebben az értelemben a körmozihoz hasonlóan kulcsmetafora a második technikai kép a versben, a légi felvétel, amennyiben úgy teszi láthatóvá a(z emberi) szem számára beláthatatlant, hogy önmaga ahumán dimenzionáltságára, illuzórikusságára is utal, továbbá utalhat egyfajta háborús közegre is, amely Nemes Nagy más verseiben is a humán dimenzió felőrlődésének jeleként kíséri a szintén emberi léptékét maga mögött hagyó természettudományos-technikai nyelvet. Ez a közvetettség írja be magát tehát a következő rész „hangtalan zsúfoltságába”, a Nemes Nagy- líra jellegzetes, „természettudományos” szókincséből (ön, kén, madár, elektronhéj, égitest, térköz) építkező szakaszba, amely mintha úgy akarná az áradó képeket megjeleníteni, hogy önnön látványiségének kritikáját is magában hordozza (ennek jele lehet a sok fosztóképzős és hiányra utaló jelző: „hangtalan”, „zsúfolt”, „kiterjedéstelen”, „végeérhetetlen”, „szüntelen égető jelen”): a látvány szükségszerűen egy örök jelenben merevedik ki, nem körmozi, inkább fotográfia – a vers pedig nem(csak) ezt adja vissza, hanem saját motívumainak, nyelvének látványszerűségét szembesíti önnön – kényszerű – fényképszerűségével. Ez a kettőség sűrűsödik össze a vers úgymond „tézismondatának” kétértelműségében: „Mert élesek, mert élesek / a képek mind, mert élesek” – az él itt egyszerre a késnek az éle és a felvétel pontossága, miközben „kép” és „kés” nemcsak jelentés-tanilag, hanem akusztikailag is egybeolvad az „éles” é-keet halmozó sorokban. Képélesség és e pontosság egyidejű ürességéről, illuzórikusságáról van szó,¹⁶ amely fenntartja a vers középső részének dra-

16 Vö. a képélességről többször nyilatkozó Nemes Nagy idézett, *A költői kép* c. esszéjét: „az éles kép költői alapkövetelmény” (NEMES NAGY, *Az élők mértana I.*, 94.), vagy még inkább egy nem nyilvánosságnak szánt beszámolót, amelyben Nemes Nagy a meszkalin hatásáról írva élességet és elmosódottságot állít viszonyba, szintén a kés metaforáját hívja segítségül: „A tudatom végig tiszta volt, de persze csak úgy, mint egy késpenge, amire ráleheltek: fényes is, homályos is. A részletek kiélesedtek, az egész kissé elmosódott. Részletbenyomások: a zene közömbös volt számomra, mint mindig. A képekre

maturgiai feszültségét, és amelyet a nyelv nem-képi (ritmikai) mozzanatai (az ismétlődő-tautologikus, szinte kántálásra vagy éppen mechanikus repetícióra emlékeztető sorok) is felerősítenek. A kép/él/kés összehangzása ebben az értelemben nem más, mint a „tematika”, az éles képek hangzásbeli megvalósulása; az „éles kép” maga az összehangzás, amely azonban illetéknéppen el is törli, át is írja a kép vizuális dimenzióját, feloldva azt a vers akusztikus effektusaiban. A technikai képek tehát – bármennyire is támadólag jelennek meg – nem „átveszik” a belső (tudati) képek birodalmát, sokkal inkább, egy retorikai alakzat részeként, modellálják azt, mintegy szinkronizálják a beszélő tekintetét a külvilággal¹⁷ – miközben a versnyelv egyre inkább e szinkronizáció fragmentáltságának, hiányosságainak, fonákjának médiumává válik.

A záró strófa, a „mellékdal” ehhez képest erős modalitásváltással nemcsak a lezárást, de valamiféle új versnyelvi irány kijelölését is ígéri, jóllehet a növény-motivika szorosan kapcsolja a korábbiakhoz. Az utolsó szakaszt a már említett perspektíva-váltás határozza meg: a lírai én belülről szólal meg, a fa körülöleli, lakhelyéül szolgál. Az organikusan építkező képet a kétszeresen is „természetellenes” *dadogás* töri meg, amely az emberi (civilizatórikus) kommunikációra és egyszerre annak működésképtelenségére utal, a fa képzetét pedig a „nyelvben való lét” allegóriájává teszi. A dadogás, a „küzdelem a szóért”¹⁸ Nemes Nagy Ágnesnél a Babits-könyvben, majd József

magyon vágytam, tetszettek is, s valahogy ismerősnek látszottak. (...) A belső képekről. Itt kissé zavarban vagyok. Azt hiszem, ezek senkinek sem mondanak semmit, legfeljebb akkor, ha sikerül versebe formálni őket. A tudatom (?) alapvető képei, motívumai úsztak végig ezen a két órán, ezek is ismerősek, vissza-visszatérők, csak persze mindig másképp színeződnek. Annyit mindenestre mondhatok, hogy lényeges dolgokat mozgatott meg ez a vegyi hatás, mert ezek a számárságok nekem fontosak; ez az alapanyagom.” NEMES NAGY Ágnes, *[Beszámoló egy meszkalin-kísérletről]*, Holmi 2008/5, 593–595, 594.

17 Hans Belting kifejezése a fotográfia kultúrantropológiai jelentőségére, vö. HANS BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 250.

18 „Dadogás. Szó. A szóért folyó küzdelem; az öreg Babits egyik alaptémája”, írja Nemes Nagy a *Mint a kutya silány házában* elemzésének konklúziójában, lásd NEMES NAGY, *Összegyűjtött versei*, 2003, I. m., 253. Lásd még szintén a Babits-esszéiben: *Uo.*, 252, 232, 229, 238.

Attila kapcsán is a költői nyelvkeresés és általában a modern líra művelésének metaforája lesz.¹⁹ Fontos azonban, hogy ez a dadogás nem a lírai én beszédének jellegzetessége (vö. a barna noteszbeli variánssal, „mert énekelni nem tudok”), hanem egy távoli, külső fenomen, amelybe a fa lombja mintegy belenyúlik, éppúgy, mint a „zsúfolódó” gyümölcsök – a melléknévi igenév kapcsolja a terméseket az előző versszakbeli, szintén zsúfolódó „képek”-hez –, amelyek ráadásul „zárvatermők”, elzártak, vitalitásukban is hozzáférhetetlenek, ugyanakkor a zárvatermők biológiai értelemben a gyümölcsösök inkább kertszerű, bőven termő, gondozott, védett, „civilizatorikusabb” világát²⁰ idézik (szemben a nyitvatermő páfrány „ősvilági” hangulatával),²¹ amely tehát otthont ad a dadogásként értett nyelvnek. Ha tehát a középrész dús, az „égető jelenben” izzó látványisága zárvatermő gyümölcsökként tér vissza, az azt jelenti, hogy egyfelől a versnyelv nem adja fel a nyelvi-retorikai eszközök által megvalósított képi „láttatás” paradigmáját (a szöveg minden jel szerint egy központi – ráadásul természeti – képben kísérli meg megjeleníteni önnön dilemmáit és végső soron önmagát), másfelől látásmódja már nem annyira a reprezentáció, a közvetlen, jelen idejű megtapasztalhatóság módusában határozza meg önmagát, mint inkább kívülről, közvetetten láttat; a tárgyat és önmaga tárgyhoz képesti távolságát, a láttatás hiányait, torzulásait is jelzi. A záró kép csöndes otthonossága („Egy fában lakom.”) tehát egy ilyen „mediatizált” tekintetet feltételez, a közvetlenség, a közvetlen megragadhatóság illúziójának nyelvi ellehetetlenítését, amely a nyelvi reprezentáció eredendő külsődlegességét, megkésettségét kó-

dolja, és így már egyre inkább maga mögött hagyja a – közvetlen és jelen idejű – látás, látvány és láttatás fogalmait.

Talán ekképpen is azonosíthatóak az *Egy pályaudvar átalakítása* kötet prózaverseinek egyes poétikai és motivikus újításai, az emlékezés, a tanúságtétel²² mint szövegszervező elv előtérbe kerülése, a romvidék, a múzeumi környezet mint a versek tematikus-hangulati alaprétege éppúgy, mint a dialogizáló, nem-reprezentáló, nem-reprezentatív nyelvhasználatokkal való kísérletezés vagy a történetiségre mint a folyamatosságában megragadhatatlan változásra való reflexió (*Egy pályaudvar átalakítása*, *Villamos-végállomás*, *Múzeumi séta* stb.).

19 József Attiláról, költészettörténeti távlatba helyezve a kérdést: „A sima, hagyományos versfelület alól egyszerre a fülünkig hatolt a dadogás, a fogvacogás szaggatottsága, a líra egyik fő hatóanyaga, amely éppen a fényes felület alá tuszkolva, szorítva, odapántolva teszi lehetővé versbeli önmagát.” *Uo.*, 465.

20 A József Attila-vonatkozásokat folytatva: mindebben akár a *Kertész leszek* kertnyelv-alapmotívuma is felsejlik.

21 Vö. „zsúrlók, ősvilági zsályák” *A szomj* c. versben, NEMES NAGY *Összegyűjtött versei*, I. m., 2003, 25.

22 A fogalomhoz vö. elsősorban LÓRINCZ Csongor, *Költői képek testamentumai*, Ráció, Budapest, 2014, jelen elemzés tekintetében főképp a bevezetés vonatkozó meglátásait, 8–11.

A dramatikus verskompozíció Nemes Nagy Ágnes költészetében

/
Hernádi Mária

Nemes Nagy Ágnes költészetében a hatvanas évek végéig négyféle kompozíciós forma alakul ki: a *dalszerű*, a *példázatos*, a *szonátaformájú* (látomásos-leíró) és a *dramatikus* vers.¹

A fentiek közül a dramatikus verstípushoz tartozó szövegeket vizsgáljuk meg közelebbről. Ezek a versek vagy egy megszólító beszéd-módú, monologikus formát követnek (*Az alvóhoz*, *Lélegzet*, *Ekhnáton jegyzeteiből*), vagy egy párhuzamon alapuló szerkezetet hoznak létre a megszólító és a történetmondó/leíró szövegegységek váltogatásával, a két „szólamot” tipográfiailag is elkülönítve a versekben: ez utóbbit nevezem dialogikus-dramatikus típusnak. A *Napforduló*

1 Jelen írás egy készülő hosszabb tanulmány részlete. A másik három verstípusról a következő tanulmányok szólnak: 1. szonátaformájú (látomásos-leíró) verstípus: HERNÁDI Mária, *Egy zenei forma jelenléte Nemes Nagy Ágnes költészetében* = *Nemes Nagy Ágnes arcai*, szerk. RÓZSÁSSY Barbara, Orpheusz, Budapest, 2013, 103–113.; 2. példázatos verstípus: HERNÁDI Mária, *Nemes Nagy Ágnes példázatos versei* = „...mi szépség volt s csoda”. *Az Újhold folyóirat köre – tanulmányok és szövegközlések*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI LUCA – PATÁKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2015, 64–100.; 3. dalszerű verstípus: HERNÁDI Mária, *Nemes Nagy Ágnes dalszerű versei* = *Leírás és értelmezés. Újholdas szerzők a hagyományválas közben*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI LUCA – PATÁKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2016, 49–65.

kötet versei közül a *Szobrok*, *A lovas* és az *Ekhnáton éjszakája* kompozíciója épül ilyen módon, de ennek a párhuzamos beszéd- és dialóguson alapuló formának vannak előzményei a korábbi kötetekben: a *Harangszó*, valamint a *Trisztán és Izolda*, a *Villamos* és a *Paradicsomkert* már ezzel a dramatikus kompozícióval kísérletezik. De előzménynek tekinthetők Nemes Nagy Ágnes korai ódái is (*Hadijeleny*, *A reményhez*, *A szabadsághoz*, *Mesterségemhez*), nemcsak a megszólító beszédmód okán, hanem az ott még monologikus-vallomások beszéd belső megosztottsága, két pólusra szakadása, vagyis a belső vita intenzív jelenléte miatt. Ami ott már érzékelhetően két pólus, de még nem különül el, az később, a *Napforduló* kötet verseiben szövegszerűen is két szólamként jelenik meg. A többszólamúság itt persze metafora, hiszen az irodalom, az írott szöveg természeténél fogva nem képes igazi párhuzamosságot, szinkronitást létrehozni, mint a zene, így a kétféle minőségű szövegegységek váltakozó használatával csak imitálja az egyidejűséget. Valójában dialogikus szerkezetet hoz létre, ahol a két szólam nem egyszerre, hanem egymás után következve, váltakozva van jelen, ilyen módon pedig felelget egymásnak. Ezek a dialogikus kompozícióba rendeződő Nemes Nagy Ágnes-szövegek a görög tragédiáknak azokat a párbeszédeit idézik, ahol a hős a karral beszélget. A versek megszólító szólama a kar kollektív beszédmódját és azt a jellegzetes pozícióját idézi fel, amely egyszerre jelent részvételt az eseményekben és kívülállást azokon; részvétet a megszólaló szereplők iránt és távolságot tőlük. A kívülállás és a távolság egyben egy magasabb nézőpontot, az eseményekre való szélesebb horizontú rálátást is jelent. A dialogikus-dramatikus szerkezetű Nemes Nagy Ágnes-versek zenei megfelelője a versenymű, a *concerto* lehet, ahol a szólóhangszer és a zenekar felelget egymásnak.

A szólamokat, ahogy ezt már említettem, nemcsak a tipográfiai jelölés (külön strofa, beljebb kezdett sorok, dőlt betűs szedés) és a két beszédmód mássága, hanem az utóbbiból fakadó tempókülönbség

is elhatárolja egymástól. A dal-kompozíciójú versek tempója gyors, dinamikus, lüktető, a zenei tempók közül leginkább az „allegro-nak” feleltethető meg, a példázat-verseké lassú, erősen hangsúlyozó, nem dal-, hanem beszédszerű, tiszta „parlando”. A dramatikus kompozíciójú versek ezt a kétféle tempót ötvözik: a megszólító szölam gyors, a történetmondó-leíró szölam lassú, *allegro* és *parlando* váltakozik.

(A monologikus-dramatikus verstípus) A megszólító beszédmod kezdettől jellemző Nemes Nagy Ágnesre: ez alakítja ki korai költészetének legmeghatározóbb műfaját, az ódát. Az óda később a dialogikus-dramatikus verstípus megszólító szölamában él tovább – emelkedett dikcióját is megőrizve. Azután ez a beszédszerű szölam is beleolvad a tárgyias tájleírásba, s teljesen eltűnik (pl. az *Ekhnáton az égben* című versben), s majd csak a kései prózaversek dialógusai tér vissza – de itt már nélkülözve az ódai emelkedettséget.

A korai költészet „szabályos” ódáira (*Hadijelvény, A reményhez, A szabadsághoz, Mesterségemhez*) a belső vita jelenléte és az elvont fogalmak megszólítása jellemző. A *Szárazvillám* kötet azonban már tartalmaz két olyan rövid verset, úgynevezett mini-ódát is (*Jég, Diófa*), ahol a megszólító forma szövegszervező tényezővé válik, az elvont fogalmak helyére pedig konkrét, tárgyias képek kerülnek – a megszólítottak is konkrét személyek (szerelmes, Isten).

Ez az – egyszerre a személyesség és a tárgyiasság irányába mozuló – ódai verstípus folytatódik a *Napforduló* kötet *Az alvóhoz, Lélegzet és Ekhnáton jegyzeteiből* című verseiben. Olyan monológok ezek, amelyek már dialógust feltételeznek: utalnak a megszólított másakra s annak valamilyen cselekvésére, nem verbális részvételére a párbeszédben. A másik felé fordulás a beszédhelyzete ezeknek a nagyon perszonális mini-ódáknak. Az óda műfaj másik ismerve, a magasztalás is jelen van – habár többnyire inverz módon, azaz ironia formájában. Az ironia gyengébb vagy erősebb árnyalatai per sze már a korai ódák nyelvezetét is átszínezték.

A megszólító forma általában véve is jellemző Nemes Nagy Ágnes költészetére, de ezekben a versekben a megszólítás alakítja ki a struktúrát. Ennek a verstípusnak a kései változatai a *Futóeső*, illetve a *Víz és kenyér* című szövegek, a dedikált versek nagy része és a prózaköltemények egy-egy darabja.

(A dialogikus-dramatikus verstípus) A dialogikus típusú dramatikus vers kompozícióját kétpólusú szövegstruktúra alakítja. A megjelenő két „szölam” közül az egyik jellemzően tájleírás, de legalábbis valamilyen szöveggéppé alakított látvány vagy történet, a másik szölam pedig beszédszerű, valamilyen reflexiót, affektív megnyilvánulást tartalmazó közlés, és ebben lelhető fel a megszólítás is. Egyszerűbben úgy is fogalmazhatnánk, hogy a versnek van egy „külső” (látványt, történetet közlő) és egy belső (beszédet, reflexiót magába foglaló) szölama, s ez a kettő felelget egymásnak: ebből épül fel a dialógus. Nemes Nagy Ágnes így beszél erről Babits *Esti kérdés* című műve kapcsán:

Babits igenis válaszol a kérdésre, érzelmi feszültséggel és anyaggazdagsággal válaszol. (...) A költő nyelvtanilag kérdez, képgazdagságával felel. *A vers teste válaszol a vers értelmének.*²

Nagyon lényeges, hogy a verset mindig a test szölama indítja, s mindig ugyanez a szölamé az utolsó szó, a versbeli dilemmára mindig ez a szölam adja meg a választ, a megoldást. A dilemmát viszont mindig az értelem, vagyis a vers reflexiók szölama veti fel, fogalmazza meg. A fogalmi és képi réteg versbeli szétválasztását s a kettő dialógussá alakítását a versekben talán az a lélektani törvény indokolja, hogy a válasz nem jöhet azon a síkon, ahol a kérdés érkezett,

2 NEMES NAGY Ágnes, *Babits Mihály*: Esti kérdés = Uő., *Szó és szótlanság*, Magvető, Budapest, 1989, 164–165. Kiemelés: H. M.

a probléma nem oldható meg ott, ahol megfogalmazódott és alakot öltött. A kétsíkú szövegezés, látvány és reflexió szétválasztása és párbeszédbe állítása a dramatikus-dialogikus verstípus legfontosabb poétikai vívmánya: a leíró és a reflexiós szólam elkülönülésével e líra tárgyias irányultsága válik hangsúlyossá.

A belső vitától a szemlélődésig jut el a lírai én – e poétikai folyamat végpontja pedig a reflexiós réteg teljes eltűnése, „felszívódása” lesz a látványban, a tájképben. Ezt figyelhetjük meg a *Napforduló* kötetnek azokban a már ízig-vérig tárgyias verseiben, mint amilyen pl. az *Ekhnáton az égben* vagy a *Között*. Ezek a versek azonban kompozíciós szempontból már egy másik típus képviselői. A dramatikus verstípus, ezen belül is különösen a dialogikus-dramatikus vers a belső vita és a szemlélődés (vagy a vallomásos és tárgyias vers) sajátos átmenete, ahol a vallomás, a vita, a megszólító beszéd – és egyáltalán a beszéd mint „beszélés” – a reflexiós rétegbe húzódik vissza.

Ennek a *Napforduló* kötetben megjelenő verstípusnak fontos előzménye a *Kettős világban* versei közül a *Harangszó*. Itt mintha az értelem és a test párbeszédét hallanánk, de a lírai én megszólalásaira nem egy látvány, hanem egy hang „teste”, a harangszó válaszol. Az értelem szólama az elviselhetetlenségig fokozódó szorongást fogalmazza meg, amire a hangtest válasza a nyugalom, a béke és a derű – a két szólam közti kontraszt pedig folyamatosan nő, egészen a vers végéig.

További fontos előzmények a *Szárazvillám* kötetből a *Paradicsomkert*, a *Trisztán és Izolda* és a *Villamos*. A *Trisztán és Izolda*ban a mondabeli három szereplő szólal meg – s a három egymást követő monológban nagy szerepet kap annak a tájnak az ábrázolása, amit éppen szemlélnek vagy amire visszaemlékeznek. Megnyilvánulásaikban tehát – még egymásba szövődve – ott van a vallomás és a leírás is. Mivel egymás monológjaira a szereplők nem reagálnak, viszont mindhárom monológ tájleírással zárul, itt már megjelenik

az a fent említett poétikai eljárás, amely a beszédszerű gondolatmenetekre tájképekkel válaszol: a vallomások utolsó szavait követő csendben megjelenik a válaszul szolgáló látvány. A *Villamos* című versben már feltűnik a tipográfiaiag beljebb kezdett strófákkal jelzett második szólam. A két szólamot itt két helyszín egyidejű történéseinek váltakozó elbeszélése adja, amelyben szintén nagy szerepet kap a két helyszín ábrázolása, de inkább úgy – a nézőpontok rögzítetlensége és korlátozottsága miatt is –, mint tárgyi momentumok és apró részletek mozgó arzenálja.

A *Napforduló* dialogikus-dramatikus verstípusához a *Szárazvillám* versei közül a *Paradicsomkert* áll a legközelebb. A költemény két számozott egységében két beszélő (előbb egy magát meg nem nevező lírai én, majd az angyal) provokatív megszólalásai és a tájképek „válaszai” váltakoznak, s itt is a tájképeké a végszó. A tájból mindkét rész végén kiemelkedik egy-egy tárgy – mindkét esetben egy fa, illetve annak ága – s ennek látványa, illetve hangja és mozgása jelenik meg válaszként a lírai én és az angyal által felvetett kérdésekre:

Szél mozdul olykor.

S válaszolva

végigrezeg a fuvalomra

fejük fölött a Fa.

(...)

Így szólt az angyal.

Válla mellett

némán himbált egy bodza-ág,

foszforos fényű tenyerén

tartva derengő illatát –

így szólt, míg földre hullt a hold,

az is kerek, tenyérynyi folt,

így szólt, míg fönt-lent sűrűsödve

szitált a fény a lombközökbe,
s már miljom kartalan, fehér,
világító ezüst-tenyér
hullámlott, miljom cseppnyi mérleg –
így szólt, amíg a lombon át
a tálkák rezgő mozdulattal
latolták már az éjszakát –

Így szólt, s elhallgatott az angyal.

A dialogikus-dramatikus verstípus a *Napforduló* kötetben nyeri el végleges formáját: a *Szobrok*, *A lovas* és az *Ekhnáton éjszakája* sorolható ide. Mindhárom vers leíró szólamában egy-egy történet mesélődik el vagy sejlik fel a szöveg háttérében.

A *Szobrok* leíró szólamában egy olyan történetet hallunk, amely egy ponton állóképpé merevedik, s látvánnyá, illetve látványok sorává lényegül. A történet egy drámai hangulatú, gyorsuló mozgás ábrázolásával indít: az egyes szám első személyben megszólaló lírai én szűk sziklatorkon át lezuhan a tengerpartra, majd ott mozdulatlaná válva fekszik. A múlt idejű történetmesélés itt nézőpontot vált: innentől kezdve azt látjuk, amit a beszélő lát, akinek kiléte és története viszont mindvégig homályban marad.

A reflexiós szólam a sebesülten fekvő lírai én kérdéseit, érzelmeit hangosítja ki egy négy- és egy kilencsoros strófában, melyeket egyrészt a sorok beljebb kezdése, másrészt a gyorsabb tempó különít el a leíró szólamtól. A két szólam közti tempókülönbség a verstani forma eltéréseiből fakad. Míg a leíró szólam jambusainak lüktetését csak ritkábban és szabálytalanul szakítják meg anapesztuszok, illetve pürrichiuszok (ritkábban creticusok), addig a reflexiós szólam szabályos anapestikus lejtésű, ami hallhatóan gyorsabb tempót és dallamosabb lejtést eredményez.

A reflexiós szólamban a lírai én figyelmének fókuszpontja a vele szemben, illetve felette magasodó kötömb. A reflexiós szólam első strófájának kérdései a látott és tapasztalt valóságnak erre a darabjára, pontosabban ennek eredetére irányulnak:

Kié ez a tömb?
Ki volt, aki hegynyi palából
irtózatos indulatával
hasogatta ki ezt a közönyt?
(...)
ki véste ki ezt a közönyt?³

A leíró szólam tehát múltbeli történetet mond el (zuhanás a sziklatorkon át, megérkezés a tengerpartra), amely a mozdulatlan állapot s az ebből szemlélt látványok leírásába vált át. Ezzel szemben a reflexiós szólam mindvégig jelen idejű, s a dolgok értelmére kérdez rá: miért, mi okból van, ami van, mi az eredete. Ez tehát voltaképpen a filozófiai kérdések síkja.⁴ De nemcsak kérdéseket fogalmaz meg ez a reflexiós sík, hanem – a szólam második strófájában – egy olyan kijelentést is tesz, amely talán a zuhanás utáni továbblélés, vagyis a jövő lehetőségeire vonatkozik:

Nincs makacsabb, makacsabb,
egy kőbe dobod magadat,
egy tárgyba dobod, egy kőbe dobod
eleven nyakadat

³ Kiemelés: H. M.

⁴ A filozófiai kérdésnek etikai éle is van. A lírai én a kötömb eredetére mint személyre kérdez rá (erre utal a „ki” kérdő névmás), ezzel pedig voltaképpen arra, hogy ki a felelős mindazért, amit lát és tapasztal.

A továbbélés módja az eleven test kővé válása, a történet állóképpé merevítése. A „nincs makacsabb” kijelentés ismétlése azt jelzi, hogy valaminek ellen kell állni, valamivel kitartóan és nagy erővel szembe kell feszülni ahhoz, hogy az élet megmaradhasson. Ennek ára a változás, az átalakulás, sőt: a létmódváltás. Nem érzéketlenségre, hanem ennek a máshogy létezésnek a sérthetetlen mivoltára utal a kétszer elhangzó „közöny” szó is.

A reflexiós szövegben megfogalmazott életirány – az eleven nyak kőbe dobása – a tárgyiasság felé mutató poétikai célkitűzés-ként is értelmezhető. A beszélő emberként megsérült, talán halodik, de tárgyként újjászületőben van: s mindez vonatkoztatható a költői szöveg, a vers átalakulására is. A vers így egyszerre olvasható a tárgyas költő és a tárgyas vers születésének allegóriájaként: ars’ poétikaként és metapoétikus szöveggként is. A tárgyi létbe való átlényegülés azonban áldozat gyanánt történik meg a versben: következményeként az élet „lecsavart”, „félvak” és „kőbeli”. Ennek elfogadására utal a keserű melléknév, amely a tenger-víz jelzőjeként a verset keretezi, sőt, a vers felütésében még ismétlődik is, és külön sorba szedve, a szöveg első szavaként különösen nyomatékosává válik. A kötőmint mint égbe vajt barlang metaforája utal az új létmód magaslati dimenziójára, de a barlanghoz kötődő remete asszociációja révén az elszigeteltségre, a magányos küldetésre is. Kicsinyítő tükörként ezt, illetve a teljes verset leképez a köedénybe zárt keserűség képe a vers zárlatában: „zúg, zúg a víz, egy Föld az ágya: keserűsége köedényben.” Ahogy a remetét a barlang, a barlangot pedig az ég határolja, a keserűségnek is medre, tartója van, így nem tud sem szétömleni, sem pusztítani. Ahogy a Föld a tenger köedénye, úgy a versben (s e verstípus minden szövegében) a történetnek induló tájkép válik a reflexiós szöveg tengeri indulatának medrévé, határolójává. A kibeszélésre váró érzelem, vallomás, vád és keserűség beékelődött, tájképpel határolt

szólamként, versbetétként találja meg a helyét és az útját a tájleíró szöveg testébe ágyazódva.

Az újjászületés versebe írt története egy drámai zuhanással kezdődik, amely képi világának elemei miatt a szülőcsatornán való áthaladást idézi fel. A mozgás a gravitáció irányát követi, s valamilyen üreges testben, ősi és kemény anyagban halad előre, erre utal a *sziklatorok*, a *csigalépcső* és a *csigahéj*, a *puszta ház* és a *koponya* képe. Hasonlóan kemény és éles az a tárgy is, amely ezen a csatornán végighalad: a lírai én *kavicshoz* és *vasszilánkhoz*, később *bádoghoz*, *szelencéhez* és *repülőgépronchhoz* hasonlíttja magát. Egy kemény tárgy halad tehát végig egy kemény csatornán, lefelé zuhanva. A csatorna és a lezuhanó tárgy között az érintkezés éles zörejekkel járó ütközések sorozata, erre utalnak a mozgást ábrázoló igék is: *legörögtem*, *pörögtem*, *zörögtem*, *kigurultam*. Mintha két idegen test találkozna: a születés tehát drámai, a világba való megérkezés pedig barátságtalan – sőt: egy halálos megsebesüléssel ér fel. A teljes vers képi világában is átfogó módon, egész motívumhálót alkotva jelenik meg a sérülés, a sebesülés jelentése. Erre utalnak a *szilánk*, a *roncs*, a *vér főnevek*, a *hasogat*, *dadog*, *sziklára kenve fekszik*, *vés*, *váj*, *lecsavar* igék, illetve a *horpadt* és a *félvak* jelzők. A versben sérül az is, aki születik, de az is, akiből a születő előjön – és sérül mindaz, ami a születés partján létmódot váltva éppen keletkezik.

A tengerpartra, vagyis a „honnan jövök” és „hova megyek” határára való kizuhanása után a lírai ént nem várja senki, ugyanolyan idegen marad a tájban, mint a kőcsatornában, amelyen át ide érkezett. Eleven arcok helyett tengerrel, kövekkel és szobrokkal találkozunk, ez a találkozás mégis vigasztaló, felemelő és új távlatot nyitó, olyannyira, hogy a vers harmadik, záró egységében a beszélő már a szobrokkal azonosítja magát, így bele is olvad a tájba, egészen eltűnve benne.

A vers középső egységében azonban a lírai én még úgy jelenik meg, mint az őt fogadó táj ellentéte: egy szerves anyagokból álló,

puha és kiszolgáltatott test a szervetlenben, a keményben és sérthetetlenben. A „szerves” világához tartoznak a *teknőctojs-koponya*, a *buborék*, a *mocsok*, a *váll* és a *vér* főnevek, a *forr* ige és a *kenve* ige-név, illetve a *bőrrel fedett* és a többször ismétlődő, igen hangsúlyos *mocsok* jelző. A beszélő úgy láttatja magát, mint aki „az elevenesség mocska a kövön”, s ez a meghatározás egyben az összegzése és a csúcspontja a táj és az érkező közt megjelenő kontrasztnak. Mintha az érkező nem volna méltó az őt befogadó tájhoz: minden, ami szerves, az „mocsok”, múlandó, változó és sérülékeny, ezzel szemben a szervetlen, elsősorban a kő tiszta, sérthetetlen, autentikus és örökkévaló létezést képvisel. A lesújtó, szinte megsemmisítő mondat után ível fel váratlanul a reflexiós szólam második strófája – mint egy keserű, mégis vigaszt és megoldást hozó hang: „Nincs makacsabb, makacsabb, / egy kőbe dobod magadat”. Ezután fontos változtatással ismétlődik meg a szólam első strófájának kérdése: a kötőmb helyett az eleven nyak kivétele jelzi a teljes azonosulást a tájjal.

Kié ez a tömb?
 Ki volt, aki hegynyi palából
 irtózatot indulatával
 hasogatta ki ezt a közönyt?
 (...)
 ki véste ki ezt a közönyt?
 ki volt, aki hegynyi palából
*eleven nyakadat?*⁵

A „honnan jöttem” és „hová megyek” – vagyis a „mi voltam” és „mivé leszek” – tengerparti határsávja nemcsak a költői személyiség születésének, hanem a vers születésének a pillanata is. A *Szobrok* tanulsága, hogy csak abból lesz vers, ami képes megszilárdulni, a mozgóból

mozdulatlanná, elevenből örökkévalóvá átváltozni: a műalkotássá válásnak azonban az élet „lecsavarása” az ára.⁶ Ehhez nyújtanak mintát a címbe is emelt szobrok, amelyek – mint archaikus istenszobrok – ideákként is értelmezhetők. Ezeket látja maga előtt a beszélő világra jövele pillanatában, amikor a „sziklára kenve”, magatehetetlen csecsemőként fekvé felfele néz.

A záró szakaszban ismét a születés képei térnek vissza: só, barlang, félhomály, víz, Föld-ágy, köedény. A tárgy-léttel megkapott „viszonylagos öröklét” ára „az ásványok félhomálya”. Mintha az élet elsötétülne, hogy majd világíthasson, bebábozódna, hogy majd újjászülethessen. S mindez újra csak „keserű” – mert ahogy feltámadni, megszületni is „éppolyan nehéz”.⁷

A *lovas* című vers a *Szobrok*hoz hasonlóan a *Napforduló* kötet *Között* ciklusában található. A két szövegréteg jelenlétét itt is a reflexiós szólamhoz tartozó, beljebb kezdett strófák – a hetedik, a kilencedik és a tizenkettedik – jelzik, melyeknek tempója a leíró szólam strófiáihoz képest itt is gyorsabb. A gyorsuló ritmust azonban nem verstani eltérés okozza, hanem a három strófa „beszédáradat” jellege, amely egyrészt a hosszú versszakok, hosszú mondatok és sorát-hajlások jelenlétének, másrészt pedig a hangvétel érzelmi telítettségének, szenvedélyességének köszönhető.

Ehhez képest a leíró szólam minden szempontból szikárabb: többnyire három-négysoros strófaból áll, ezen belül is jellemzőek a tömondatok, illetve a hiányos, nominális mondat szerkezetek. A három-négysorosnál hosszabb versszakok lendületét is szabálytalan szótagszámú sorok használata, s egészen rövid, két-három

6 A reflexiós szólam második strófája, s különösen is az „élet” főnévre vonatkozó „lecsavarva” igenév felidézi Rilke *Archaikus Apolló-torzó* című versét és annak tanulságait a műalkotás-, illetve tárgy-léttel kapcsolatban: „Nem ismerhettük hallatlan fejét, / melyben szeme almái értek. Ám a / csonka test mégis izzik, mint a lámpa, / melybe mintegy visszacsavarva ég // nézése.” Rainer Maria RILKE, *Archaikus Apolló-torzó*, ford. Tóth Árpád = RILKE versei, Európa, Budapest, 1983, 184.

7 Vö. NEMES NAGY Ágnes, *Lázár = Uő. Összegyűjtött versei*, szöveggyűjtő, utószó LENGVEL Balázs, Osiris–Századvég, Budapest, 1995, 87.

5 Kiemelés: H. M.

szóból álló sorok beékelődése töri meg. A leíró szólam ritmusa mindezek miatt töredezett, szaggatott és lassú. Amit a szólam mint egy rögzített nézőpontú kamera láttat: a mozdulatlan táj, illetve az ebben megjelenő lovas lassú mozgása. A „kamera-szeme” darabosan, szinte meg-megrándulva ugrik a látvány egyik pontjáról a másikra, ennek megfelelően a szöveg szaggatott, rövid közlésekből építkezik:

Tanyaház. *Nincsen* ablaka.
Homokkal foltos, szürke gye-
p
lapján magányos kövület.
(...)
Gémeskút. Gémjén *nincs* kolonc.
A kávára bukott az orra.
(...)
Sovány, fél-mura ló a ló.
Nem is nyereg alá való.⁸

A leíró szólam tájleírás, amelynek központi eleme a hiány: arra irányítja a figyelmet, ami a tájból hiányzik – vagy a megszokottól eltér –, ahogy ez a fent idézett részletekből is kitűnik. A táj egy-egy részleteinek ábrázolását szolgáló, s a vers előrehaladtával látomásszerűen elhatalmasodó hasonlatok és metaforák antropomorfizáló jellege miatt a leírás súlyos és nyomasztó lelki tartalmakkal, illetve azok balladai sejtelmeivel telítődik:

Fel-felnyűszítő nyárfalombok.
Alacsony ég, *őskori homlok*,
alatta tompa félhomály
mélyén *emlékként űl* a táj.

⁸ Kiemelés: H. M.

S mint a felrémlő gondolat,
tűnve, kísértve,
nyárfák között, buckák alatt,
egy lassú lovas ér a rétre.
(...)
S mögötte, mint a babona,
a futóhomokban
nem patkónyom, valami roppant
elefánt dézsa-*lábnyoma*.⁹

A lovas mintha a táj kicsinyítő tükre lenne: a titkokkal teli vidék sejtelmekkel terhes hangulatát testesíti meg az alakja. A vidék és az ember azonosak, azonosságuk lényege pedig az a megváltatlanság, amely majd a táj vonatkozásában a reflexiós szólam utolsó versszakában körvonalazódik: „mi várja még, mi várja ezt a tájat?” A titkozatos lovas megváltatlanságát egy ponton magyarázza is a versbeli hang, amely itt szenttelen és objektív „kamera-szem” szerepéből kilépve „mindentudó elbeszélővé” változik. Már nemcsak a látvány-elemeket közli, hanem azt is, amit a lovasról a látványtól függetlenül tud:

(...) Arca vak.
Akár kihűlőben a föld,
ez az arc régen összetört.
Nem hallja őket, földsüket,
mint aki a múltján üget (...)

A mozdulatlan táj leírásába a lovas mozgása mint történet íródik bele. Mintha ennek metapoétikus leképezése lenne a mozgást megjelenítő metafora, mely mint egy „kizökkenést” ábrázolja a vertikális

⁹ Kiemelés: H. M.

irány ritmikus betörését a vidék végtelen, horizontális egyenesei közé:

egy néma ábra dobbanása:
a ló és a lovas feje
szinusz-görbéket ír a tájba

A tájban látható és láthatatlan történetként is megjelenő lovas jelenetét a mitikus patanyomok említése foglalja keretbe. A leíró szólam azzal ér véget, hogy ez a beleíródott történet lassan kivonódik a tájból, amelyen ismét úrrá lesz a mozdulatlanság és a hiány:

Itt *nincs* eső.
A felhő föl-le jár,
nagy ruha-ujja súrolja a földet,
olykor egy-egy nyárfára görnyed,
le *nem* borul.
(...)
Elment. A ló már *nem* dobog.
Életlen, lisztes lábnymok.
Zörög a nyárfa.¹⁰

A felhő „föl-le járó” mozgása a talajvíz kútbeli mozgásának irányát ismétli meg a vers elejéről: „Benne szüntelen föl-le jár / a talajvizes árapály”. Mintha lent és fent tükrözné egymást, ezzel is fokozva a változatlanság tudatából fakadó reménytelenséget.

A reflexiós szólam ebben a versben még szorosabban kapcsolódik a látványhoz. A szólam három strófája mintha egy-egy látványelem kinagyítása lenne – a nagyítás pedig elsősorban az ábrázolt tárgy (a mura-ló, a csókaraj és az eső) időbeli rétegzettségének feltá-

rását jelenti. A patkolás jelenetét a ló múltjából emeli ki és részletezi a vers, a madárcsapat mozgását pedig úgy idézi meg, mint egy napszakonként változó és újraismétlődő, időtlen látványsorozatot. A szólam harmadik strófájában az időrétegek közül a jövő jelenik meg mint a vágyott zápor érkezésének még beteljesületlen, nyitva maradó lehetősége:

Zuhanj le már, ne várj tovább,
mosd meg utószor legalább,
mi várja még, mi várja még e tájat?
Egy tiszta-arcú alkonyat,
egy végső napkorong talán –
zuhanj le, víz, mint a bocsánat.

A reflexiós szólam első versszaka a megszólító kérdés („Ki patkolt téged, mura-ló?”), a második a rácsodálkozó, szinte felkiáltó kijelentés („Ezek a forró madarak.”), a harmadik pedig az ismét megszólító felszólítás („Zuhanj le már, ne várj tovább”) beszéd módja szerint szerveződik. Az első strófa a *Szobrok* című vers kérdéseire hasonlóan a ló eredetére kérdez rá („Ki patkolt”), s a megszólított állat felidézett észlelésein keresztül terelődik a figyelem a kovácsra, aki az emlékidézés központi, szinte mitikus figurájává nő. A második strófa szervező motívuma a meleg-tűz-fény képzetkör, amely a madártest asszociációs mezejeként kerül kibontásra. A csókaraj látványa nemcsak időben, de térben is kitágul: a forró madártestről a várfal bástyája fölé „kanócfüstként” köröző madárcsapatra, a közéliről a távolira kerül át a fókusz. A harmadik strófa a szólam korábbi két versszakához képest szokatlanul erős indulattal és intenzitással szólal meg: nemcsak kéréssel, de szinte számonkérő követeléssel szólítva meg az esőt. Ebben a szenvedélyessé fokozódó hangban egyszerre van jelen a vigasztalanság és a részvét az ábrázolt táj

¹⁰ Kiemelés: H. M.

megváltatlansága miatt. Az indulat csak a záró sorban csitul el, amely a még meg nem valósult, de vágyott megváltást vetíti előre: „zuhanj le, víz, mint a bocsánat.”

A *lovas* című vers leíró szolamának „kameraszeme” mindvégig rögzített, a táj ábrázolása pedig a jelenben marad. Ebbe a fegyelmezett, feszített tájképirásba ágyazódnak bele a reflexiós szolam strófái, amelyek a jelen síkjáról elmozdulva a múlt és a jövő felé tágitják ki a vers horizontját. Ebben a szolamban az időrétegek bejárásának és a közel–távol térbeli játékának köszönhetően a nézőpont elmozdul, az érzelmeket, indulatokat és szenvedélyt hordozó beszédhang pedig pontosan azt jeleníti meg, ami a tájleíró szolamból kimarad: a lírai énnak az ábrázolt tájhoz fűződő, kifejezett viszonyát. A verset itt is a tájleíró szolam végszava zárja – a reflexiós szolam három strófája tehát egy-egy önmagában is értelmes, kerek egészt alkotó zárványként ékelődik a tájleírásba.

A dialogikus-dramatikus kompozíciós típus harmadik darabja a *Napforduló* kötet *Ekhnáton*-ciklusában található *Ekhnáton éjszakája*. Fontos változtatás az előző két vershez képest, hogy a reflexiós szolam két strófáját nemcsak a beljebb kezdett sorok különítik el a leíró szolamtól, hanem a dőlt betűs szedés is. Ez a kétszeres kiemelés már feltűnően jelzi, hogy a vers kétféle szövegtípussal dolgozik: az értelmezés során a kétszolamúság ténye itt már megkerülhetetlen.

A kurzivált és álló betűs szedésnek nemcsak a versben, hanem a bennfoglaló versciklus kompozíciójában is van jelentése. A ciklus öt dőlt betűvel szedett versének (*Ekhnáton jegyzeteiből, Amikor, A csakjő, Tárgyak, A tárgy fölött*) közös jellemzője az egyes szám első személyű, közvetlen beszéd, vagyis egyfajta vallomáosszág, amely a dialogikus-dramatikus versek reflexiós szolamának is sajátja. A öt kurzivált szedésű, rövidebb versen kívül itt kap helyet két hosszabb szöveg: az *Ekhnáton éjszakája* és az *Ekhnáton az égben*. Az utóbbi az

egyetlen teljes egészében álló betűkkel szedett vers a ciklusban. A látomásos-leíró vagy szonátaformájú kompozíciós típusba tartozik: a tájleíró vers hagyományát megújító, nagyszabású tárgyias vers. Az *Ekhnáton éjszakájában* kétféle tipográfia váltakozik, a dőlt és az álló betűs, az előbbi a reflexiós-, az utóbbi a leíró szolamhoz rendelődik. Látható tehát, hogy Nemes Nagy Ágnes nemcsak a versek, hanem a versciklus szintjén is kísérletezett a vallomásos és tárgyias szolamot elkülönítő és párbeszédbe állító kompozícióval, s az elkülönítés alapja ott is ugyanaz, mint a versekben.

A költemény leíró szolama karneváli hangulatú városképpel indít: egy nyárvégi vagy koraőszi vásárt látunk a maga tárgyias plasztikusságában ábrázolva. A városi tárgyi környezet darabjai a természeti és az emberi testre vonatkozó látványelemekkel keverednek a költői képek és a kibontakozó városi tájkép szintjén is. A látvány erős atmoszférája egyszerre életteli és baljós.

Ebbe a csordultig étellel telített, de érettségében vészjósló miliőben indul el a leíró szolam történetyszála. Az elindulás itt szó szerinti értelemben is vehető: egy, a költő által *Ekhnáton*nal azonosított, de a versben megnevezetlen alak térbeli és időbeli mozgását követjük, akiről a szöveg végig egyes szám harmadik személyben beszél. A leíró szolamban rá (és sorstársaira) vonatkozó igék ezt a mozgást jelenítik meg: *lement – ment – futott – futottak – vetette át magát – gurultak – hulltak – feküdt – fölkelt – fölemelkedett – elindult – ment*. A tempó- és irányváltások révén már pusztán ez az igesor is leképezi a külső cselekmény és a háttérben álló belső történet vázát. Az ábrázolt figura először vertikális irányban alászáll a vásár világába („lement”), majd horizontális irányba mozog tovább („ment”), miközben a mozgása sokszorozódik („egy magasvasút futott fölötte”). Ezután a mozgás felgyorsul („futottak”), akadályokba ütközve szaggatottá válik („vetette át magát”), majd vertikális irányba fordul, s itt a mozgás ismét lefelé irányul, egy zuhanást jelenítve meg („gurultak”, „hulltak”).

A zuhanás végpontján a mozgás mozdulatlanságba vált („feküdt”). A vers hosszabban elidőz ezen a ponton, bizonytalanná téve, hogy a mozgás egyáltalán újraindul-e még: ezzel sejtetve a halál testközeli jelenlétét. Az idő fölött álló Ekhnáton-alak mintha nemcsak a tájon, de a történelem egy szakaszán is végigvonulna, ezzel pedig egyszeri, időbe vetett és törekeny emberi sorsot kap. Vonulása során valami visszafordíthatatlan és végzetes dolog történik vele: megtapasztalja az emberi kiszolgáltatottságot („futottak a puha testek kő és fém között”), s határokat (mellvéd, korlát) áttörő menekülése végén eljut a megsemmisülés mélypontjára, a halál közelébe. Ez a versbeli zuhanás a *Szobrok* születés-útját idézi fel. Ahogy ott, a mozgás itt is szaggatott, kemény, minduntalan akadályokba ütköző – mintha nem is „puha testek”, hanem szilárd tárgyak hullanának alá:

(...) együtt, *meredeken* gurultak,
darabosan, zökkenve hulltak,
fent sorozatok, ők egymáson át,
mint egy *hegyomlás*.¹¹

A leíró szólamon belül szaggatott vonal jelzi a törést, a mélypont halálközeli állapotának csöndjét. Ezután már nem folytatódhat úgy az élet, illetve Ekhnáton tájakon és történelmen áthaladó útja, mint ahogy előtte:

Ezek a háborús tapasztalatok mélységesen megjegyzik az embert, és némi túlzással azt is mondhatnám, hogy erről szól a vers. Nem épp a háborúról, hanem az életveszély, a megsemmisülés olyan tapasztalásáról, akár háború, akár más által, ami után kétségesse válik, hogy az ember tovább tud-e élni.¹²

¹¹ Kiemelés: H. M.

¹² *Ekhnáton éjszakája*. Nemes Nagy Ágnessel beszélget Lator László = *Erkölc és rémület*

– vallja Nemes Nagy Ágnes a verset értelmező interjúban. A mélypont pillanatával szükségszerűen valami új kezdődik el a versben, talán egy másik élet, mert a régi folytathatatlan. Mintha az évszak is váltana, nyárból őszbe fordulna a szaggatott vonallal jelzett töréspont után, erre utal a köd motívuma: „Köd volt, amikor újra látni kezdett.” Az átmeneti vakságot követő újra látás mintha már egy másik térben, másik szférában, új, inkább belső tájakra nyíló szemekkel történne. Ezen a körvonalakat elmosó, köd borította, egyszerűre külső és belső tájon indul meg újra a vertikális irányú mozgás, amely itt határozottan fölfelé tör – erre utal a „fölkelt” ige háromszoros ismétlése és a „fölemelkedett” kifejezés. A füst hasonlata („Egyetlen mozdulattal / emelkedett föl, mint a füst”) ennek a fölfelé irányuló mozgásnak a határtalanságát jelzi.

A halál utáni feltámadás mozdulatát idéző felemelkedés magával hoz egy elválást is. Nemes Nagy Ágnes maga úgy értelmezi a vers erre vonatkozó részét, hogy itt Ekhnáton saját halott önmagát hagyja hátra¹³ – olyan módon persze, hogy egy marad vele, s hordozza tovább. Emellett – ezt a magyarázatot megtartva – lehet a versrészletnek egy interperszonális értelmezése is, mely szerint a továbbélés útja itt attól a Másiktól való elválás, akivel a versbeli Ekhnáton-figura egy test és egy lélek. Ekhnáton úgy válik ki a Másikból, hogy tudja: soha nincs, mert nem lehet tőle elválás:

Mellette másik test is az iszapban (...)

Fölkelt mellőle. (...)

mellőle, vagy belőle fölkelt,

között. *In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. LENGVEL Balázs – DOMOKOS Mátyás, Nap, Budapest, 1999, 241.

¹³ „Ekhnáton összetéveszti magát a mellette fekvő halottal. Ez persze nem igaz, de mégis igaz. Hiszen a szerencsétlen Ekhnáton sebesülten, félholtan fekszik az iszapban a halottak között, és még nem dőlt el sem öbenne, sem a megjelenítőjében, hogy fölkelt-e vagy sem. Ezt a kettősséget, hogy fölkelt is, meg nem is, ezt kívántam itt érzékeltetni.” *I. m.*, 241.

s oly áttetsző volt, amikor feküdt.
Fölkelt, feküdt, egyetlen mozdulattal.

És vitte akkor is, mikor elindult.
Homályosan, a testet vitte még. (...)

A leíró szólam és egyben a vers végszava azonban nem ez, hanem az ismét horizontális síkon haladó Ekhnáton teljes magára utaltsága, önmagával való egységének képe, amelyet a „jobbkezevel tartva balkezét” kép hivatott kifejezni. A leíró szólam szimbolikus nyelven előadott cselekménye történelmi és emberi kataklizmát beszél el.¹⁴ A történet mögöttesként megjelenő lelki mélységeket – a „nehezen mondható” érzelmek dimenzióját – a belső beszédet megjelenítő reflexiós szólam bontja ki.¹⁵ A szólamhoz tartozó két dőlt betűs, tízsoros strófát Nemes Nagy Ágnes a vers „második szálának”, illetve „dalbetétnek” nevezi a verset elemző interjúban,¹⁶ beszélgetőtársa, Lator László pedig találóan így fogalmazza meg a szólam beszédmódjának másságát:

De van két dőlt betűvel szedett rész, ez a két szakasz líraibb, dalszerűbb, mint a többi, mintha a „fővers” háttérében züm-mögné ezt valaki. Más verseiben is találkozni hasonló szerkesztéssel.¹⁷

Nagyon lényegesek azok a mondatok, amelyek a leíró szólamba beékelődő két szövegbetétet közvetlenül megelőzik, s így mintegy felvezetik. A vásárban megjelenő Ekhnáton fölött „magasvasút” fut: ez

¹⁴ Vö. I. m., 241., 244.

¹⁵ Nemes Nagy Ágnes így értelmezi a vers reflexiós szólamát: „Ez egész egyszerűen Ekhnáton első személye. Igyekeztem ezt nyomdatechnikailag is kifejezni, mert dőlt betűvel kértem szedetni. A két kis dalbetét Ekhnáton közvetlen szavait van hivatva tükrözni, a többi a vers írójának mondatfonadéka.” Uo., 244.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

lesz az ő közvetlenül ezután elkezdődő belső beszédének metaforája, amely a belső monológ síkjára mint magasabb tudatállapotra utal. A szólam második strófáját megelőző sor így hangzik: „gyertyák fuladozása, szélroham.” Itt mintha a reflexiós szólamban megjelenő emlékeket kavarná fel a váratlanul feltámadó szél. Az első strófa a megszólaló Ekhnáton önmagára találásának,¹⁸ a második strófa pedig társra találásának emlékrétegét hozza mozgásba. Az előbbi önmegszólító, az utóbbi a Másikat, a szerelmest megszólító nyelvtani formát használ. Az első „dalbetétben” Ekhnáton tisztulásra szólítja fel magát, s ez a tisztulás amiatt kap rítusszerű, szakrális jellegét, hogy az istenség, a Nap megjelenésének előfeltételévé válik:

*mosd, mosd az arcod és a nap,
melynek minden sugara végén
apró keze van, majd a nap
kezevel az arcod*

Ekhnáton tisztulási rítusa előbb önmagára irányul – ezt fejezi ki a saját arc és a saját tenyerek összekapcsolása a mosdatás és itatás mozdulatában –, majd a tisztítás tevékenységét misztikus módon átveszi tőle a Nap: mintha az emberi kezek és a napsugarak összeolvadnának, áttünnének egymásba. Az istenséggel ilyen módon megvalósuló érintkezés és egyesülés kimondhatatlanságára utal a versmondat befejezetlensége, gondolatjellel történő megszakítása. A nap és a fény motívumai köré szövődő strófa erős kontrasztot alkot a körbefoglaló leíró szólam képi világával, amelyben központi szerepe van az elhatalmasodó éjszakának és a sötétségnek.

A reflexiós szólam második strófája egy szerelmi egyesülés emlékét idézi fel, amely a katolikus liturgia Krisztus testét megjelenítő

¹⁸ Az arc „tenyeréből nyí vízben”, majd napsugarakban való megmosdatása a szembe-sülés és a tisztánlátás jelentésén kívül azt az értelmet is hordozhatja, hogy az arc mint a személyiség igazi lényege megvilágosodik, napvilágra kerül.

ostyájának motívuma miatt ugyancsak szakrális áthallást kap. Mögötte az a tudás áll, hogy a szerelem és a szerelmessel való egyesülés ugyanúgy szakrális, és ugyanúgy a misztikumba nyúló, kimondhatatlan tapasztalat, mint az Istennel való egyesülés. A kimondhatatlan határához érkezést három hiányos mondat, és ezen belül két jelzett szó nélkül maradt jelző mutatja:

A régi kertben.

A kertben volt a százezernyi (...)

a kertben volt a mérhetetlen

A szerelem és a szépség tapasztalatának emberi mértéket felülmúló mivoltát jelzik a befogadás nehézségére utaló sorok. Mintha a megszólaló szerelmes határait szétfeszítené a szeretett Másik – mint mindennél hatalmasabb, kimondhatatlan Te:

az ostyafényű ég alatt

a másik arcot kell lenyelni (...)

bár volnál oly kicsiny, szerelmem,

mint egy isten az ostyán.

A emlék törekeny idilljében baljós jelként tűnik fel a bibliai Júdásnak, Jézus árulójának képe – éppen a strófa közepén. A Jézus és Ekhnáton történetében egyaránt megjelenő árulás eseménye a strófa szövegösszefüggésében a szerelmi árulás asszociációját indítja el,¹⁹ ezzel pedig egy vélhetően későbbi emlékréteg ékelődik – jövőre vonatkozó sejtelemként – a szerelmes összeolvadás „ab origine” térídejébe. Ez a mozzanat indokolhatja a leíró szövegben a két egymással azonos test elválásáról szóló részlet interperszonális értelmezését

– a költeményben tehát szétszalazhatatlanul összefonódik a történelmi és a magánéleti dráma.

Látható, hogy a reflexiós szöveg valóban „belső beszéd” – erőteljes sűrítettsége, archetipikus szimbólumokkal és mitikus utalásokkal átszőtt képi világa miatt szinte időtlenné táguló „álombeszéd.” Ezzel ellentétben a leíró szöveg konkrét helyhez és időhöz köthető történelmi-életrajzi eseménysora hangsúlyosan időbeli. A történelmi időben kibontakozó dráma – mint tapasztalat – személyes és spirituális mélységeire a reflexiós szöveg két strófája világít rá: ezeknek köszönhetően jut el ez a dráma az igazi katarzishoz a vers végén.

¹⁹ SIMON Balázs, *Ekhnáton és a Szent. Értelmezési kísérlet*, Orpheus 1995 tél/1996 tavasz, 85–87.

A cikluskompozíció narratív jellege és a szubjektum megbomlásának jelentősége

Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton*-ciklusában

/

Feke Eszter

A versciklus kompozíciós rendező elve alapján alkalmas arra, hogy narratívát teremtsen a költeményekben. Bár Horváth Kornélia szerint az Újhold szerzőinél sokkal kevésbé játszik fontos szerepet a versciklus ezen sajátossága, mint Ady, Babits vagy Kosztolányi költészetében,¹ mégis látható narratív szerkezet náluk is, például Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton*-ciklusában, anélkül – ahogyan erre Ferencz Győző is felhívja a figyelmet² –, hogy a szöveg elveszítené líraiságát. A ciklus szerkezeti elemzésénél látható lesz, hogy mind a szubjektum, mind a narratív szerkezet pluralizált, többszólamú ebben a sorozatban.

A *Napforduló* kötet harmadik, utolsó ciklusának szerepkonstrukciója többszörösen összetett. A versekben végig elkülönül tipog-

ráfiailag és szóhasználatban is az – Ekhnátonként tételezett – egyes szám első személyű lírai én és a kívülálló, egyes szám harmadik személyű hang, aki egyfajta szerkesztőként, kommentátorként van jelen a szövegben. Schein Gábor Nemes Nagy Ágnesről írt monográfiájában a kurzivált részeket dialogikusnak tekinti, amelyekben Ekhnáton és az általa teremtetten lép dialógusba.³ Azonban többről van itt szó. A kurzivált részek mindig az egyes szám első személyű Ekhnáton-hangot jelölik, míg azok a sorok, amelyek nincsenek kiemelve, egyes szám harmadik személyű perspektívát mutatnak. Ez alól kivétel a mottó, amely Ekhnáton fáraó *Naphimnusz*ából közöl részletet. Ez a szöveg szintén az egyes szám harmadik személyű szerkesztői attitűdhez kapcsolódik, a későbbiekben erről még lesz szó. Fontos azonban elkülöníteni ezt a kétfajta jelenlétet a költeményekben. Ekhnáton személyére⁴ Nemes Nagy úgy mutat rá, mint aki képes a 20. századi létérzés megjelenítésére: „Úgy éreztem, hogy az Ekhnáton-figura alkalmas arra, hogy magára vegye a 20. századi embernek ezt a nagyon sokrétű és nagyon nehezen meghatározható vagy pontosan meg nem válaszolható problematikáját, amelyet úgy is nevezhetünk, hogy metafizikátlan metafizika.”⁵ Ez is felhívja a figyelmet arra, hogy az ókori fáraó, aki népe számára egy új világrendet próbált felállítani, nem csupán történeti perspektívájában van jelen a ciklusban, sokkal inkább a 20. század (és a 21. század) létbizonytalanságának, fogódzók nélküli állapotának metaforája lesz. Ez a két

3 SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 95.

4 Nemes Nagy a fáraó alakjával anyai nagyapja feljegyzéseiben találkozott először: Nagy József vidéki ügyvéd és világutazó volt, járt Egyiptomban is, és bár Nemes Nagy Ágnes csupán hatéves volt, mikor felmenője meghalt, később szívesen emlékezett vissza arra, hogy általa ismerte meg e versciklus központi figuráját. Lásd: NEMES NAGY Ágnes, *Önéletrajzi jegyzetek* – Tezla professzornak, = Uő., *Az élők mértana, Prózai írások*, I–II., szerk., utószó, HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, II/163. és „Mert fény van minden tárgy fölött” = Uő., *I. m.*, II/323. Nemes Nagy Ágnes családfájával, így a nagyapa alakjával is Szilágyi Judit foglalkozott tanulmányában: SZILÁGYI Judit, *Furcsán pöndörödő szál*, Kortárs 2012/7., 129–141.

5 *Ekhnáton éjszakája*. Nemes Nagy Ágnessel beszélget Lator László, lásd *Erkölc és rémület között*. In *memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. DOMOKOS Mátyás, LENGVEL Balázs, Nap Kiadó, Budapest, [1999], 239.

1 HORVÁTH Kornélia, *Gondolatok a versciklus és verskötet elméleti, történeti és műfajpoétikai jelentőségéről*, Irodalomismeret 2015/4, 12.

2 FERENCZ Győző, *A teremtés konstrukciója*. Nemes Nagy Ágnes: Ekhnáton jegyzeteiből, lásd *Erkölc és rémület között*. In *memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. DOMOKOS Mátyás, LENGVEL Balázs, Nap Kiadó, Budapest, [1999], 222.

perspektíva – bár egymástól jól elkülöníthető – egyszerre van jelen a költemények beszédmódjában. A szerep konstruálódását és perspektívaváltásait előtérbe helyezve teszünk tehát kísérletet a ciklus műveinek narratívaként való olvasatára, amely olvasat mélyítheti az egyes versek és a teljes kompozíció értelmezését.

Nem tekinthetők egyértelműen szerepversnek ezek a költemények, hiszen csak egy részükben jelenik meg a valódi szerep-beszéd, máskor egy egyes szám harmadik személyű lírai beszélő veszi át a szót. Mégis szereplíráként foghatók fel, ez az elemzésben is látható lesz, hiszen a különböző szubjektumok egymást váltó (szerep)játékából alakul ki az a szövegösszevétel, amely képes összhangot teremteni mindazzal, ami a ciklus ívét – bizonytalanságtól az anyag bizonyosságáig, sötétségtől a fényig – felépíti. A versek egymásutánisága olyan utat jár be a befogadóval, mintha az egy dráma – az emberi lét drámájának – különböző felvonásain menne keresztül. A expozícióban kibomlanak a motivációk, az istenalkotás szükséglete. Utána a napisten hiánya, az éjszaka következik, majd ennek ellenpontjaként megjelenik az éjszaka után a pirkadat, amely már megvilágít és létrehív a semmiből, s végül az örök dél, ami a tárgyakra már be nem oltható, hanem felettük ragyogó fény katarzisévá nő.

A ciklus a már említett mottóval indul, egy idézettel a történelmi Ekhnáton fáraó *Naphimnusz*ából:

Feljövetelt és lemenetelt
formálsz ki, eleven Nap,
Sötétén mulsz el, fényesen
térssz vissza.
Te dobosz a szívemben.

Ez feleleveníti az egyiptomi fáraót, annak korát és a napkultuszt. Az eredeti *Naphimnusz* teljes szövegében nem sűrűn jelenik meg

Ekhnáton egyes szám első személyben, a szerkesztői szubjektum mégis egy ilyen helyet emelt át a ciklusba, hangsúlyozva ezáltal a fáraó személyét. A mottó ezzel is a ciklus szerkesztettségét hangsúlyozza, a versekben megjelenő Ekhnáton-hangot megkülönbözteti a valódi fáraó hangjától. Tipográfiailag – nincs dőlt szedése – sem az E/1-ben megszólaló lírai hanghoz, hanem a külső, leíró szubjektumhoz kapcsolódik. Ez tehát tovább sokszorozza a ciklus már így is plurális énjét. A mottóban a Nap eleven, formálásra képes, visszatér és elmúlik, tehát cselekvő alanya a mondatnak. Ezzel szemben látható lesz a konstruált Ekhnáton-hang perspektívája is, amelynek nincs szüksége arra, hogy az általa teremtett isten cselekvésre képes legyen, csak a létezésére van szükség, hogy „üljön fent és látva lászon”. Más tehát a funkciója a két Ekhnátonnak? A mottóban lévő fáraó megszólalása azért is fontos, hogy kitűnjön a ciklust alkotó költemények alanyainak mássága, elválasztása. Míg az eredeti himnusz valóban egy dicsőítő ének, a ciklus művei között nem jelenik meg himnusz, nincs bennük dicsőítés.

Az első vers az *Ekhnáton jegyzeteiből* című költemény, amely „cselekményében” megelőzi a mottót, de ez az Ekhnáton elfordul az imádat hangjától. Maga teremtette istenét saját alkotásaként szólítja meg, átrendeződik a hierarchia a beszélő és teremtménye között. Ez is jól mutatja, hogy bár mindkét lírai hang Ekhnátonként jelenik meg, mégis elkülönülnek egymástól a különböző perspektívák. Már a cím is felhívja a figyelmet a szöveg közvetítettségére. A mű címe szerint Ekhnáton szavait tartalmazza,⁶ viszont a *jegyzeteiből* kifejezés utalhat arra, hogy ezt valaki válogatta, szerkesztette. Ferencz Győző elemzésében kitér rá, hogy a szereplíra⁷ különös válfajával

⁶ FERENCZ Győző, *A teremtés konstrukciója*, 222.

⁷ Ferencz Győző a drámai monológ kifejezést használja. Ez a magyar irodalomtudományi terminológiában problémás, nem válik el egymástól a szerepvers és a drámai monológ fogalma, mint például az angol irodalomban, ahol a drámai monológ egyértelműen egy ironikusabb attitűdre utal. Erről a terminológiai következtetlenségről lásd TÁRJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas, Budapest, 2013, 427.

van dolgunk, hiszen egy közvetített szöveget olvasunk, mely szerint írott szövegre való utalásként, abból való idézetként jelenik meg a költemény.⁸ Itt is több lírai beszélő perspektívája jelenik meg a műben, amelyeknek hierarchikus viszonyuk van. Ricoeur a szerzőt olyan konstrukciónak tételezi, aki a szöveg által létesül, szinte már szállóigévé vált tételmondata, hogy „a szöveg maga az a hely, ahol a szerző megtörténik”.⁹ Az elemzett ciklusban látható, hogy a kompozíció felépítése, szerkesztettsége hangsúlyoz egy létrehozó szubjektumot, aki a későbbi versek során maga is aktív megszólalója lesz majd a költeményeknek. A versek szubjektumkonstrukciói retorikai képződményeknek tekinthetők, amelyek a versszövegen belül jönnek létre, egymásba kapaszkodva, ugyanakkor elkülönülve egymástól. A versbeszéd implikálja a szubjektum retoricitását: a beszélőt egyedül a versnyelv hozza létre, retorikai funkciója van. Az én közvetítettségén keresztül mondható csupán el a teremtés aktusa, ezáltal a tárgyias lírának és tágabb értelemben magának a költészetnek, az alkotás ontológiai szükségletének metaforájává válik a lírai én megosztottságának ténye.

Az istencsinálás, a tett és a teremtő szó ellentétbe kerül egymással a ciklusnyitó költemény utolsó szakaszában. A betonkeménységű égbé mégis kell a kimondás: jó itt. A teremtő szó, amely a bibliai teremtéstörténet szerint létrehívta a világot, itt átértelmeződik, mégis szükség van rá a világ rendes körforgásához. A lírai beszélő már „felsegítette” trónjára istenét, aki kerubokra támaszkodhat, ha elbotlana a mozdulat közben. Fontos, hogy itt istencsinálásról van szó, a faragás motívuma még nem jelenik meg. Ez az isten még képes mozgást produkálni, még ha csupán az ember tudatában is, később

viszont már az istenszobor jelenik meg, amely mozgásra képtelen. Egyre jobban absztrahálódik a kép azáltal, hogy maga a teremtett isten egyre szilárdabbá, anyagszerűbbé válik.

A ciklus mottója megszólítja, magasztatja a napot, majd az első versben megteremtődik a magasztalás tárgya. Létének egyetlen értelmé van: az ember tudatának szükséges a létezése. Nem kell hatalmas dolgokat tennie: a nap feljön, lemegy, fényt és meleget ad, de ez mind semmi ahhoz a biztonságot adó tudáshoz képest, hogy létezik. Az istent teremtő embernek erre van szüksége, az őt meghaladó transzcendens lét tudására. A (nap)isten teremtése után azonban az éjszaka következik: a fény hiánya az ember által megteremtett istenkép semmissé válása, hiszen a sötétség kiűzi az emberből mindazt, amit világosságban olyan biztosan tudott. Meginognak a szilárd alapok, bizonytalanná, körvonaltalanná válik minden.

Ez a körvonaltalanság jellemzi az *Ekhnáton éjszakáját*. Itt a versbeszéd már más módon közvetített, mint volt az *Ekhnáton jegyzeteiből* című darabban. A szöveg két lírai hangra osztozik, egy egyes szám harmadik személyű – eddig szerkesztő, most már kommentáló – énre és egy egyes szám első személyű hangra, amely az előző vers tipográfiájából ítélve maga Ekhnáton. A drámai narratív szerkezetben az expozíció után itt a konfliktus következik, a megbomlás, a mű mélypontja. Ez jól látszik az éjszaka kifejezésében is. Eddig a versszöveg kortalan volt, mert a napkultusz és az egyiptomi kultúra felidézése mellett megjelennek olyan szavak is, mint beton és kerub, ami történelmen felüli, a korszakokat egyszerre látó perspektívát teremtett, itt azonban a tipikusan 20. századi létérzés jelenik meg: rózsaszínű krepp-papírbaba, fényreklám, magasvasút, majd a háború. Ezekbe ékelődik be két tízsoros szakasz, amely a cím-ben szereplő fáraó hangját hívja be újra:¹⁰

⁸ FERENCZ Győző, *A teremtés konstrukciója*, 223.

⁹ Paul RICOEUR, *Mi a szöveg?* (Ford. JENEY Éva), lásd Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, ford. ANGVALOSI Gergely, BOGÁRDI SZABÓ István, JENEY Éva, Osiris, Budapest, 1999, 14.

¹⁰ Kiemelés az eredetiben.

Tisztítsd meg az arcod.

*Két tenyered ölébe hajtod,
tenyéröbölnyi vízre hajtod,
harántcsíkt az akarat,
ítasd meg, mint egy madarat,
ítasd meg, mint egy állatot,
mosd, mosd az arcod, s majd a nap,
melynek minden sugara végén
apró keze van, majd a nap
kezével az arcod –
(...)*

A régi kertben.

*A kertben volt a százezernyi,
az ostya-fényű ég alatt,
a másik arcot kell lenyelni,
s a zöld virág, a bodzaág,
amelyre Júdás felkötöti magát,
s egy csillag fénylő zöldje fönn,
a kertben volt a mérhetetlen,
bár volnál oly kicsiny szerelmem,
mint egy isten az ostyán.*

Itt ötvöződnek a különböző történelmi időszakok: Aton ábrázolásának megidézése,¹¹ a gecsemáné-kerti események, a megváltás és az eukarisztia felidézése¹² jelzi a korszakokat. Ha azonban ezeknek a soroknak egy olyan konstruált Ekhnáton az énje, aki a történelmen

¹¹ Ekhnáton korában Aton napistent kezekkel ellátott napkorongként ábrázolták Egyiptomban.

¹² Nemes Nagy Ágnes költészetében más alkalommal is megjelenik a szeretet vagy a másik fölötti uralkodni vágyás metaforájaként a bekebelezés. (Ilyen vers például a *Szomj*.) Bár a költőnő maga református volt, mégis, a vers kontextusában jelentősége van az eukarisztia megjelenésének, annak, hogy a katolikus teológia szerint az ostya valóságosan Krisztus teste. Így az Ekhnáton-versek kontextusába helyezve az emberi és isteni hierarchia megfordul, az ember képes bekebelezni Istent, aki begyömészöli magát egy ostyányi térbe.

áttekintve, a 20. századi perspektívából figyeli a világot, ki a megszólítottja ezeknek a szakaszoknak? Istennel, a történelmi Ekhnátonnal vagy az egyes szám harmadik személyű (szerkesztői) énnel kerül dialógusba ez a két szakasz? Önmegszólítás lenne ez? Ezek nélkül a szakaszok nélkül egységes lenne a versbeszéd, de azok megtörik az éjszaka leírását, hiszen az első beékelődő szakaszban újra a Nap jelenik meg a középpontban, az éjszaka, a sötétség legmélyén a Nap meleget adó ereje kerül előtérbe. A mottóban említett szív („Te dobogsz a szívemben”) itt már arcra változik, a nap nem ér el a szívig, csupán a megtisztított arcot képes megszáritani. Az aposztrophé alakzata azért is érdekes, mert olyan, mintha két különböző megszólítottja lenne a költemény ezen részeinek. Az első szakasz mintha valóban önmegszólítás, önmaga megtisztításának hangsúlyozása lenne. (Még mindig egy konstruált szerephelyzet beszélője van jelen itt a költeményben, akinek fő célja az önreflexió. Tehát itt duplikálódik ez a funkció, olyan, mintha egy tükörszobában néznénk szembe önmagunk sokszorozódott, különböző szögekből visszaverődő tükörképével.) A második E/1-es szakasz színhelye azonban már a „régikert”, amely a keresztény kultúrkörben önmagában is asszociálná Jézus haláltusájának színhelyét, de a versszöveg még hangsúlyozza is azt, fontos tehát az új helyszín és a térváltás. Ennek a szakasznak már némileg egyértelműbb megszólítottja van: „bár volnál oly kicsiny szerelmem”.¹³ A háború szétzúzza a követ, amelyből az istenszobor keletkezhetett. A menekülő testek hegyomlássá, széttöredezett sziklákká válnak. A menekülés után a vers zárlatában verbálisan is megjelenik, ami eddig a szövegszerkesztési elemek által mutatkozott meg:

¹³ A költeménynek van egy, Nemes Nagy élete során nem publikált változata is, a *Vázlatelemek az Ekhnáton éjszakájához*, amelyet Lengyel Balázs közölt az *összegyűjtött versek* kötetben. Ebben a szív és egyfajta szerelemkép jelenik meg, ennek kontextusában is értelmezhetőbbé válik az itt megjelenő megszólítás-alakzat. A publikált ciklusban azonban nem került bele ez a költemény, ezért az elemzés és a ciklus szubjektumainak vizsgálatában nem tértek ki rá.

Mellette egy másik test is az iszapban,
(...)
Fölkelt mellőle. Egyetlen mozdulattal
emelkedett fel, mint a füst,
mellőle, vagy belőle fölkelt,
s oly áttetsző volt, amikor feküdt.
Fölkelt, feküdt, egyetlen mozdulattal.

És vitte akkor is, amikor elindult.
Homályosan a testet vitte még.
Elnyúlt kódok vízszintesében
ment,
jobbkezevel tartva balkezét.

Altelegóként tűnik fel a lírai alany és a „másik test”, felbomlanak a határok, a körvonalak, a szilárd anyag megbomlik, különválnak a testtől. Már elindulunk azon az úton, amely majd a ciklus zárása felé egyre inkább a megfogható anyag és a fölötte ragyogó fény ketősségére nyitja ki a teret. Ebben a költeményben szövegszerűen is szétválik egymástól a szerkesztő által megalkotott Ekhnáton és maga a konstruáló szubjektum. Ez a két alak itt két külön test, akik mégis egyként vannak jelen. Ez alátámasztja a korábbi szakaszok egyes szám első személyű *megszólalásainak* esetében az önmegszólítást. A szerep célja itt a – sokáig egységesnek vélt – szubjektum megbomlását verbalizálni.

Az *Ekhnáton éjszakája* zárlatában feltűnő körvonaltalanság elenpontjaként következik az *Amikor* című rövidvers:¹⁴

*Amikor én istent faragtam,
kemény köveket válogattam.*

¹⁴ Kiemelés az eredetiben.

*Keményebbeket, mint a testem,
hogy, ha vigasztal, elhihessem.*

Ez a mű a cikluson belül belső keretet alkot az *Ekhnáton jegyzeteiből*. Újra Ekhnáton veszi át a szót, újra visszatér az istenfaragás képe – bár itt már múlt időben jelenik meg –, újra a motivációk, az emberi tudat szükségletei kerülnek előtérbe. Itt már istenfaragásról van szó, nem képes mozdulatot tenni a megteremtett isten. A mondatba: „hogy elhihessem”, közbeékelődik egy mondatrész: „ha vigasztal”. Képes tehát a vigasztalásra? Akkor lehet csak elhinni vigasztalását, ha képes egyértelmű, szilárd maradni a félelem közepette. Az anyag biztonságot adó szilárdsága a narratív koncepcióban az *Ekhnáton éjszakájának* mélységéhez kapcsolódik: a kemény kövek szétporladtak, a test és a testetlen, az anyag és az anyagtalanság mélysége jelenik meg a versek között. Itt a cím jelzésszerű, nincs Ekhnáton neve, mégis egyértelmű az *Ekhnáton jegyzetei* után, hogy a ciklus Ekhnátonja veszi át újra a szót, mintha ugyanazok a feljegyzések folytatódna. Emellett időhatározó, amely a ciklus nyitányára utal vissza, egységes idősíkbba vonva a különben időtlen vagy az idő fölött álló lírai szubjektumok beszédmódját.

A *csak-jó* című vers a ciklus fordulópontja: a narratíva szempontjából most érkezünk el a tetőponthoz, a tudás kevésségéhez, az örök üdvösség vágyához.¹⁵

*Hogy a csak-jó se hal, se hús?
Én nem vagyok manicheus.
Az örök üdvösséget én
nem únnám.*

¹⁵ Kiemelés az eredetiben.

A manicheizmus tanát a babiloni Mani alapította a 3. század közepén. Eszerint „az üdvösség abban áll, hogy az ember tudatára ébred önmagának (ennek feltétele a radikális önmegtartóztatás)”.¹⁶ Ebben a rövidversben szembekerül az Ész egyháza, amit a manicheusok prófétája, Mani hirdetett, és az örök üdvösség. Az eddigi versekben az ember tudatára ébredt saját kicsiségének, saját teremtmő ereje hiányosságainak, s hogy amit alkot, akár isten, akár hídkarfa, mind ledönthető, megsemmisíthető, a nappal után megérkezik az éjszaka. Az önmegtagadásnak nincs értelme, az áhított üdvösség nem ettől függ. A vágy jelenik meg itt, a többre vágyás, a saját hatókörből kilépés és a többre tekintés vágya, annak a vágya, hogy a lírai szubjektum számára már ne csak a maga faragta isten létezzon, hanem egy olyan rajta kívül álló, amire nincs befolyással. Itt fordul a ciklus a fény felé, amely már nem a szubjektum maga faragta istenszobrának fényével lesz egyenlő. Ennek a rövidversnek is Ekhnáton az énje, de itt is megjelenik az egyértelmű elkülönülés, hiszen Mani 3. századi próféta volt, jóval a történelmi Ekhnáton után élt. A szubjektum tehát ezúttal is túlmutat önmagán. Itt már nem egyértelmű a két szubjektum jelenléte, a cím szedése azonban árulkodó. Míg a versszöveg maga kurzív, a cím soha nem az, a címadás aktusa által van jelen az a szerkesztői, a ciklust átfogó és alkotó szubjektum, aki a szövegek által nemcsak Ekhnátont, de önmagát is megalkotja.

Az *Ekhnáton az égből* az előző vers örök üdvösségére ad választ. Az „ott” határozószó eltávolítja ugyan a másik világot, de közelivé is teszi, hiszen „ott minden épp olyan” (mint itt). Visszatér az egyes szám harmadik személyű lírai beszélő, a vers alanya azonban némileg változik: már nem egyértelműen Ekhnáton, bár a cím szerint még mindig ő az alany. Itt már a Nap lesz, amihez az ígék járulnak, már nem cselekvő alanyként jelenik meg az egyiptomi fáraót imitá-

ló közvetett lírai én. Eddig ő volt, aki cselekedett: istent teremtett, ment, kudarcot vallott. A költeményben is megjelenik a kudarc: „s oly áttetsző a kő, a vas, / mint egy végső kudarc után.” A lírai én csupán a követ tudta megteremteni, a fény, ami átragyogja azt, áttetszővé teszi, tőle független létező. Ez az emberi lét kudarca, a fény megteremtésének lehetetlensége. Az „elhagyott kezek”, a mindent átfogó és melege által életet adó örök fény formájában visszatérnek Aton attribútumai, amelyek a ciklus korábbi darabjaiban is megjelentek. A köd e versben azonosul a kezekkel – „Ott az erdő. / Darabokban jár a köd. / Ötujjasan, mint elhagyott kezek”. A köd, amely megszűri a fényt, nem enged látni, itt a Nappal, Aton isten kezeivel lesz egyenlő. Jelentésük összekeveredik, ahogy verbalizálódik is:

s jelentésükig el nem érve
halványan folynak a földre
ahogy vonulnak –
ahogy kinőnek és ledőlnek
ezek a felhős, hosszú törzsek,
egy másik erdő jár a fák közt,
s egy másik lombot hömpölyögtet.

A jelentését soha el nem érő jel a tárgyias (és nem csak a tárgyias) líra metaforájaként is értelmezhető. Nemcsak Nemes Nagy Ágnes versei, de a modern költészet általában véve nem tud nem reflektálni saját referenciájára. A nyelv kérdésének előtérbe kerülése után nem tud a költő úgy verset írni, hogy önreflexió ne legyen benne. A nyelvi jel önmagára való reflektáltsága mellett beilleszthető a narratív szerkezetbe és a szubjektum-kérdésbe is ez a szakasz. Az *Ekhnáton az égből* című versben két világ találkozása történik. Itt mintha a két perspektíva – egyes szám harmadik és egyes szám első személy – jobban összefolyna, bár tipográfiaileg az egyes szám harmadik

¹⁶ Karl RAHNER – Herbert VORGRIMMER, *Teológiai kasszótár*, ford. ENDREFFY Zoltán, Szent István Társulat, Budapest, 1980, 460.

személyű lírai hang a megszólaló, és egy igealak sem utal Ekhnáton jelenlétére, mégis mintha a látó és a láttató itt nem válna olyan élesen szét egymástól. A két erdő – két szubjektum – nem különül el. A Nap ragyogása elmosza a kontúrokat, amelyeket eddig a köd és a sötétség miatt nem lehetett látni.

A ciklus kerete – a mottó és *A tárgy fölött* – magába sűríti azt az utat, amelyet a ciklus bejár. Az utolsó két költemény a tárgyak boldogságával és a fölöttük ragyogó fénnel az *Ekhnáton jegyzeteiből* és az *Ekhnáton éjszakája* ellenpontjaként a ciklus-narratíva katarzisa. A *Tárgyak* mintha folytatója lenne az előző versnek, itt azonban visszatér a megosztott szubjektum, Ekhnáton kurzivált lírai énje tűnik fel.¹⁷

*Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak.
Az én szívemben boldogok a tárgyak.*

Ekhnáton naphimnuszában a Nap mint távoli, elérhetetlen, elvont fogalom jelenik meg, amely mégis a szívben dobog, életet ad. Míg a történelmi Ekhnátonnál Aton, a napisten elvontan, olyan istenként van jelen, aki képes irányítani a világot, a ciklus Ekhnátonja számára csak a megfoghatóságára és a szilárdságára van szükség. Az istenfagyasztás aktusától egyre jobban eltolódik a hangsúly magára a tárgyra. Emellett a költeményben a mottóban megjelenő szív szó visszatér, és a történelmi Ekhnáton alakja is, akinek a Nap, Aton isten szíve dobog a szívében. Itt azonban a tárgyak veszik át a napisten helyét. Ők azok, akik a szívben képesek boldogok lenni, a bennük-fölöttük lévő fény teszi őket boldoggá. A narratív szerkezetben az ember boldogtalanságától a tárgyak boldogságáig jutunk. Itt a két Ekhnáton-figura – a történelmi és a konstruált – nyugvópontonra jut, az örök fény és a tárgyak találkoznak a szívben, az ő boldogságuk képes az

emberben a boldogtalanság feloldására. Ezek a tárgyak – akár a szívben vannak, akár máshol – sosem lehetnek azonosak önmagukkal. Az anyagságuk meghatározza őket, mégis déli fényben állnak, örök fényben, amely nem teljesen hozzájuk tartozik, noha elvitathatatlan attribútumuk.

Itt, a ciklus utolsó darabjában, *A tárgy fölött* című versben szintén az Ekhnáton hangjának tulajdonított lírai én szólal meg.¹⁸

*Mert fény van minden tárgy fölött.
A fák ragyognak, mint a sark-körök.
S jönnek sorban, derengő végtelen,
fény-sapkában 92 elem,
mind homlokán hordozva mását –
hiszem a test feltámadását.*

Olyan, mintha ezzel a szerző folytatná az előző verset, a kompozícióban mégis különálló alkotásként jelenik meg, a szerkesztői én megtöri a beszédhelyezetet, jelezve ezzel is a kompozíció konstruáltságát. A 92 elem az akkor ismert periódusos rendszer tagjaira utal, amely magában hordja a molekulák különbözőségét és reakcióképességét is. Bár ezek az elemek csak pontos műszerekkel mutathatók ki, mégis hatalmas dolgok épülnek fel egymásba kapcsolódásuk által – ez a rendszer a ciklus szerkezetére is reflektál, hiszen a különböző versek is egy teljes kompozíciót alkotnak, de önmagukban is vizsgálhatók, értelmezhetők. Önmaguk visszatükröződései a fényben jelennek meg, mégsem azonosak önmagukkal. A test feltámadásával a test nem nyeri el teljes önazonosságát. Mindig a másság hiátusát, a két jelentés közötti teret tölti ki, egy teljességet ér el a fölötté ragyogó fény által. A *Napforduló* kötet első ciklusa, a *Között* a *Lázár* című verssel zárul, amely szintén a feltámadást tematizálja. Ott

¹⁷ Kiemelés az eredetiben.

¹⁸ Kiemelés az eredetiben.

a feltámadás nehézsége, a halál után ismét az anyagba, a létbe való visszatérés fájdalma tűnik fel. Itt a tárgyak megboldogulása, a test értelemre találásának mozzanata tűnik elő a feltámadás motívumában. A záró mondat idézet az *Apostoli hitvallás* zárlatából, ezáltal a ciklusegyhitvallásként értelmezhető olvasatát adja visszamenőleg is a szövegekre. Ezzel is egységet alkot a történeti és a konstruált Ekhnáton, hiszen a *Naphimnusz* a fáraó hitvallása, himnusza, imája istenéhez, míg a ciklus a 20. századi sötétség és létbizonytalanság tapasztalatától a déli fény biztonságáig jut el, a tárgyak szilárdságától és biztonságot adásától a lerombolhatóságukon keresztül a fényhordozó szerepükig, feltámadásukig.

A ciklus vizsgálata során látható volt, hogy a szerep funkciója az elkülönülés, a megosztottság kifejezése lehet. A szerep mint Ekhnáton, a ciklus és a szerep konstrukciójának megteremtője és szerkesztője is folyamatosan jelen van a költeményekben. A címek jelzik a beszélőt, de azok a ciklus verseit tekintve egyetlen alkalommal sincsenek kurziválva, ez is mutatja, hogy bár a versszöveg Ekhnátoné, a címet nem a szerep megszólalója adta. Megjelenik a történelmi Ekhnáton is a mottóban – itt van egyedül kurzív betűvel szedve a cím és a szerző –, de csak azért, hogy egyértelmű legyen: ez az Ekhnáton nem azonos az egyiptomi fáraóval. Ez a beszélő valami sokkal általánosabb emberi léttapasztalatra hívja fel a figyelmet. Egymásba olvadnak, egymásban és egymás által teremődnek meg a versszövegben ezek a szubjektumok, retorikai szerepük van tehát, és a versen belül értelmezhetők csak. A ciklus az immanens és transzcendens, a modern ember létélménye és az általános, kortól független vágy egymásba öltése. Lengyel Balázs így ír ugyanerről:

a költő kifejezés- és eszmemenetét rajzolva, a Napforduló című kötetben (1967) Nemes Nagy Ágnes megint valamelyest továbblép és ambivalenciával teli élményeit egybe-

fogva megírja az el-amarnai kultúra ürügyén Ekhnáton-sorozatát (íme a jellegzetes objektív korrelatív módszer), valamint a *Ház a hegyoldalon* című titokzatos létdrámát. Az áttétel ezekben a legmélyebb, a legfilozofikusabb, annak ellenére, hogy a több mint háromezer éves, egy istent teremtő fáraó alakját idézve, (...) ott van (...) a filozofikus látomás mellett, a filozófiai összefoglaló képzet mellett az élményi látvány burkolt konkrétuma. Az objektíválás anyagszerű és egyben legmélyebb gondolati szintje a szakralitás szuggesztiója.¹⁹

19 LÉNGYEL Balázs, *Utószó*, lásd NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, szöveg gond., utószó LÉNGYEL Balázs, 2., Osiris, Budapest, 2003, 314.

Múzeumi séta

Nemes Nagy Ágnes

költészetének képzőművészeti vonatkozásairól

/

Molnár Eszter

Bárdos László emlékének és Passuth Krisztinának

Vajon mi a jelentősége annak Nemes Nagy Ágnes költészete szempontjából, hogy magyar-latin-művészettörténet szakot végzett? A recepció eddig nem foglalkozott lírájának kifejezetten e vonatkozásaival, bár értelmezői közül már többen rámutattak a versekben felbukkanó képzőművészeti analógiákra.

Vajda Endre így ír a *Szárazvillám* című kötetről: „A tájakon – minden napfény ellenére valamilyen hűvös árnyék metszően szigorú és szomorú vonala jelenik meg, mint a Csontváry képeken. A „szárazvillám» fojtott szenvedélye, amely az egész kötetnek is nevet adott. (...) Akármilyen erős az érzelmi telítettség, a látványszerűség túlsúlya követelőzően nehezedik az alkotóra. A képzőművészeti visszaadás lehetősége – mint annyi modern versben – szinte kézenfekvő.”¹ A szerző a *Reggeli egy dán kocsmában* című verset a szürrealizmushoz köti, melyben „a határok nem azonosak önmagukkal”, illetve „a költői technika talán már túlságosan átlátszó, mint egy

1 VAJDA Endre, *Nemes Nagy Ágnes (Látóhatár 1969)* = Uő., *Válogatott írások. Tanulmányok, könyvismertetések*. Tevan, Békéscsaba, 1994, 205.

Chagall képen, de a vers izgalma megmarad.”² Vajda Endre ismerhette talán azt a nyilatkozatot, melyben Nemes Nagy Ágnes arról vall, hogy Chagall az egyik legkedvesebb festője volt.³ Schein Gábor *Jég* című versével⁴ kapcsolatban azt írja, hogy a benne szereplő Krisztus-ábrázolás („ha hinnék Benned, hallgatag / széttárnád meleg tenyered, / (...) s a tárgyak felszökellve mind / csillognának, mint a halak.”) kéztartása „a föltámadt Krisztus hagyományos ábrázolásmódjának” felel meg. „Ez az ikonográfiai konvenció jelenik meg például III. Ottó híres, XI. századi müncheni evangeliáriumban és Mathias Grünewald *Krisztus föltámadása* című festményén is.”⁵ Valószínűbb azonban, hogy a *Szárazvillám*beli költemény – illetve annak korábbi változata⁶ – inkább az ókeresztény művészet vizuális világához köthető, de a költő más versei is jellemzően az egyiptomi, a klasszikus ókori, az ókeresztény, illetve a középkori és modern művészettörténeti ábrázolási hagyománnyal hozhatóak kapcsolatba.⁷

2 Uő., 204.

3 „Párizs egészen túl a másik élményünk volt a modern képzőművészet. A Musée de l'Art Moderne-be úgy jártunk, mint a jó kútra. [...] És mi ott együtt láttunk Delaunay-tól kezdve Chagallig, Picassótól, Matisse-től Braque-ig mindent, ami történt. Nem az impresszionistákat, Istenem, azok klasszikusok. Persze, imádtuk őket, nem erről van szó. Hanem az élőket, vagy élőkné számítókat kellett felfedeznünk. [...] Istenkém, annyi mindent be kellett pótolnunk! És pótoltuk is. Kiválasztattuk lassacskán a kedvenceinket. Nagyon szerettem Rouault-t, szerettem Chagallt. Braque is közel állt hozzám, főleg az a hűvös, zöldbarna korszaka. Olyan közel éreztem magamhoz, mint a hűvös, zöldbarna fasorokat a parkokban, amelyek olyan hívogatóak voltak és olyan elzárkózók.” NEMES NAGY Ágnes, *Látkép* = Uő., *Az élők mértana. Prózái írások I–II.*, szerk., utószó HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004., II. 232.

4 Első négy sora a német romantika egyik emblematikus művének (Caspar David Friedrich *A Jeges-tenger – A hajótörött reménye* című, 1822-es képének) afféle szelídített, a tenger helyett a Nemes Nagy Ágnes költészetében gyakori tó metaforát szerepeltető változatát képviseli.

5 SCHEIN Gábor, *Balaton. Nemes Nagy Ágnes költészetéről, 1950–1957*, Kortárs 1995/3, 13.

6 „Ha hinnék Benned, mennybe vinnél, / széttárnád meleg tenyered, / s az két kis napként sütné ottan / fölöttem, a folyam felett. // Hasadna a jég, rianással, / keringene langyosan a hab, / s a boldog tárgyak felszökellve / csillognának, mint a halak.” NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, szöveggyűjt., utószó LENGYEL Balázs, Osiris, Budapest, 2003, 240. A jegyzet nem tartalmaz pontos datálást, csak ennyit közöl: „A *Szárazvillám* című kötetben megjelent, azonos című vers korábbi változata.”

7 Mintha ebben is példaképének, Babits Mihálynak a nyomdokaiba lépne. Nemes Nagy Ágnes vonzódását a reneszánsz előtti művészethez érdekes összevetni Németh G. Béla Babitsra vonatkozó kijelentésével. „Az ókeresztény egyház az ő Ecclesiája, amelyben minden rendű, rangú, nyelvű, nemzetiségű megváltásra és megvilágosodásra, meg-

„Saját véleményem szerint földhözragadt realista vagyok. Én mindig csak abból tudok kiindulni, ami van.”⁸ – vallja a költő. A továbbiakban következő verselemzésekkel és életrajzi áttekintéssel azt szeretném bizonyítani, hogy Nemes Nagy ezzel az egyszerű „van” szócskával, illetve a puritánnak tűnő öndefinícióval („földhözragadt realista”) hatalmas szellemi gazdagságát, óriási memóriájában, élményeiben tárolt képgyűjteményét – beleértve természetesen a művészettörténeti tudását is – tulajdonképpen szerényen takargatni próbálta.

Művészettörténeti utalások és ekphrasziszok Nemes Nagy Ágnes költészetében

A teljesség igénye nélkül felsorolásra kerül néhány, konkrét művészettörténeti utalásokban vagy akár ekphrasziszokban bővelkedő vers. A *Szabadsághoz* című költemény egy templom külső leírásával kezdődik: „Te székesegyház! Csupa ámulás! / Sok fodros angyal! Széptekintetű! / – Innen alulról talpuk óriás, / a fejük pedig keskeny, mint a tű.”⁹ Fontos, hogy az első sor megszólítottja a székesegyház, nem egyszerű, vidéki templomra, hanem érseki vagy püspöki rangú egyházi intézményre utal, amely hatalmat, erőt képvisel. („Nekem a székesegyház volt a teljes neveltetésemhez és mindenhez képest

tisztulásra és megemelkedésre vágyó lélek egyformán otthont találhat vágyának, s e vágyában testesülő emberi voltának. Így hát nem is katolicizmust kellene igazában mondanunk, hanem inkább *katolicitást*, egyetemességet, a biológiai létnél, sőt, *pusztán* rációs létnél is többre vágyók legnagyobb, legigazibb egyetemességét”. NÉMETH G. Béla, *Világkép és irodalomfelfogás* Az európai irodalom történetében = *Mint különös hírmondó. Tanulmányok, dokumentumok* Babits Mihály születésének 100. évfordulójára, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1983, 23.

8 NEMES NAGY Ágnes, *Költői este az Angelika cukrászdában, Lator László beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel* = Uő., *Az élők mértana*, II., 405.

9 NEMES NAGY Ágnes, *A szabadsághoz* = Uő., *Összegyűjtött versek*, szerk., szöveggyűjtő, jegyz., utószó FERENCZ Győző, Jelenkor, [Budapest, 2016], 21–23.

a legmagasabb, amit mondani tudtam.”)¹⁰ A versszakban erős nézőpontváltásokat és paradoxont is megfigyelhetünk. Először mintha egy fényképről láttatná a vers a székesegyháznak talán az oromzatán elhelyezett szobrot, hiszen frontálisan látjuk, megtudjuk róla, hogy „széptekintetű”, de a következő sorban már a szobor, szobrok arányainak torzulásáról olvasunk, melyek a pontosan kijelölt alulnézeti perspektívából („innen alulról”) erős rövidülésben látszódnak. Mintha az emberi és angyali (isteni) minőség felmérhetetlen távolságára és a két szféra és létmód örökös elszakítottóságára utalna ez a kép. A „tűkeskeny fej” továbbá bibliai allúziót rejt: a Lukács evangéliumában olvasható gondolat szerint: „Könnyebb a tevének a tű fokán átmenni, mint a gazdagnak az Isten országába bejutni.”¹¹ Az angyal tűhegyes feje, a majdani apokalipszis során lelkeket ítélendő angyalra utalhat, talán Szent Mihályra, ugyanakkor mintha a „tűkeskeny fej” motívuma az első két sor lelkes pátosszal leírt szavait s a jelöltet is, magát a nem mindennapi látványt is („Csupa ámulás! / Sok fodros angyal!”) deheroizálná, s nyelvi értelemben ironikus regiszterbe, ennek képi párhuzamaként pedig a földre, a porba taszítaná. Már ebben az egyetlen versszakban mintha implicit jelen lenne a katolicizmus gazdagság- és pompaszeretetének a Nemes Nagy büszkén vállalt kálvinizmusa kiindulópontjából eredeztethető kritikája is, mely a díszessel szemben az egyszerűt, puritánt részesíti előnyben, habár tulajdonképpen még homályban hagyja, hogy középkori vagy inkább klasszicista, esetleg barokk templomot ír-e le. A következő strófában azonban már mindez kiderül, hiszen belépünk a templomtérbe, s rögtön az apszis fölötti kupolát s annak színes freskóit

10 NEMES NAGY Ágnes, *Írószobám. Mezei András rádióinterjúja* = Uő., *Az élők mértana*, II., 349. Hogy melyik székesegyházról lehet szó, azt nehéz megfejtetni, de szóba kerülhet talán az egri székesegyház, melynek oromszobrai között megtaláljuk Szent Mihályt és kuplafreskóján a versben említett illuzionista festett eget is.

11 Lukács, 18:25.

szemlélhetjük meg: „S a kupolán fent széttáruló díszlet, / nagy oszlopok közt festett ég tüzel: / mit ér nekem, ha vagy és mégse hiszlek, / s mit ér, ha hiszlek és nem létezel?” Ez a versszak a hitre vonatkozó kételyeket érintő filozófiai elmélkedés is, de talán még erősebbek a művészettörténeti vonatkozásai. A becsapottság, a kiábrándultság hangulata érződik a látszólag elragadtatott képleírason, a vers tulajdonképpen ismét implicit, a szavak stílusértékével (illetve természetesen a kételyt megfogalmazó költői kérdéssel) mondja ki, hogy mindaz, amit látunk, nem valódi szentség, csak „festett ég”, „díszlet”. A mennyei valóság illúzióját, például Mária mennybemenetelének látványát¹² megteremteni kívánó barokk kupolafreskók szemfényvesztő hatásmechanizmusainak erős kritikáját érezni ismét, különösen a „festett ég tüzel” sorban. A következő négy vers megszólítottja már a „maradék isten”, akire a lírai én már ráunt, s akinek elsorolja veszteségeit, halottait, s közvetlenül ráható módon, szinte mágikus hevülettel próbálja kényszeríteni vágyai teljesítésére: „Adj banánt! Húst! Légy a világnak tögye!” A kilenc versszakos költemény utolsó két versszakában visszatér az első két szakaszban megkezdett poétikai eljárás: ezt a nyolc sort ismét képleírásnak tekinthetjük. Egy virágcsendeletről van szó, mely egy rózsát ábrázol: „- Egy bazsarózsa áll az asztalon. / Szépsége tömör, mint az ékszeré. / Gyönyörű szirma sűrűn, gazdagon / fodrozik a vázán kétfelé.”

„Ha volna bennem valami imádat, / elébehullnék csukló térde-men.” – a szépség, a tökéletesség iránti tisztelet áll a vallásos hit érdekközpontúságával szemben, mely többet képvisel az üdvözülés pusztá vágyánál. A szépség és isten iránti egyszerű alázat emelheti fel a szabadságba az embert, nem feltétlenül a vallásos hit, mely nem is mindenkinek adatik meg. Tovább árnyalja a vers

kontextusát a cím: „A szabadsághoz.” Az utolsó két versszak azt sugallja, hogy Nemes Nagy elgondolása szerint a szabadság ethosza a kultúra szeretetében és az erkölcs pátosz, díszlet és sallang nélküli, gyakorlati megvalósításában („Adhattál volna tán egy bögre borsót, / tehettél volna pár apróbb csodát”) rejlik. Ezt támasztja alá Nemes Nagy Mezei Andrással folytatott beszélgetése is: „Valamiféle pátosztalansággal óhajtottunk indulni, és nem is vettük észre, hogy egy másfajta pátosz azért belekeveredik a szavainkba. Ez a másfajta pátosz szikár, száraz, az ismeret és az elme körül kikristályosodó, kijegecesedő pátosz volt. (...) Valamiféle értelmi pátosz volt benne, az értelemnek a pátosza az értelmetlenséggel szemben, és persze a humánus pátosza az embertelenséggel szemben.”¹³

A *Paradicsomkert* a bibliai teremtéstörténet ikonográfiai ábrázoláshagyományának narratív kifejtéseként is olvasható. Az emberpár megszólítása révén kerül a versbe. Először Ádámhoz szól a versbeli beszédhang: „Hová indulsz te vékony, gyöngye csontú?”¹⁴ Érdekes, hogy Ádámmal szemben Éváról már nem tudunk meg sokat a szövegből: „És ott a Lány. Nem néz reád.”¹⁵ Ez a jelenet már a bűnbeesés előtti, nyugtalanító pillanatban játszódhat, amelyet a nappal és az éjszaka közé eső alkonnyal azonosíthatunk a versben. Ez az *unheimlich* hang érezhető a narrátor vészjósló, szinte zenei aláfestésként érzékelhető szavainak stilisztikai árnyalataiban (például a több soron átívelő alliterációban: „fuvalomra / fejük fölött a Fa”) is, de megbújik a vers által bemutatott gazdag természeti részletek leírásában is. Gondolhatunk a *Paradicsomkert* képi párhuzamaiként ismét ókeresztény faragványokra, vagy a (vámos) Henri Rousseau képeire is, de talán Ferenczy Noémi *Teremtés* című monumentális

13 NEMES NAGY Ágnes, *Írószobám. Mezei András interjúja* = Uo., *Az élők mértana*, II., 350., 351.

14 NEMES NAGY, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 80.

15 Uo., 83.

12 Vö. KELÉNYI György, *Egyházi festészet. Mennyezetképek* = Uo., *A barokk művészete*, Corvina, Budapest, 1985, 139.

gobelinjei is ideidézhetnők analógiaként, melyeket Nemes Nagy Ágnes minden bizonnyal jól ismert. A cselekmény továbbalakítója ezután a szél lesz. „Szél mozdul olykor. // S válaszolva / végigrezen a fuvalomra / fejük fölött a Fa.”¹⁶ A Lány vagy a Fa nagybetűs írásmódja szintén mintha azt emelné ki, hogy (képi) szimbólumokról van szó. A vers második szakaszában, az éjszaka idején – a bűnbeesés után – eltávolodunk a bibliai emberpártól és környezetüktől. Egy másik létszféra képviselőjének (?) a fellépése következik a versben, akit egyébként mintha Ádám és Éva nem is láthatnának, egyedül a vers narrátora, illetve olvasója: „egy angyal jár az éji kertben, / Csuhája a bokrokhoz ér, / sutrálja őket, mint a szél. / Aztán megáll. Embernyi botja / végét befúrja a homokba, / két tenyerét a bot fejére, / támasztja állát a kezére.” Ennek a képnek nyilvánvaló párhuzama az a Nemes Nagy által is elemzett elbeszélőköltemény-részlet Arany János tollából, mely az Öregisten arcképét rajzolja meg, ám ami ott a pajzs, itt egyszerű bot: „Paizsa szék mellé heverőn támasztva, / Bal könyökét annak szélére nyugasztja, // Hajtja halántékát egy ujja hegyére, / Mélyen alácsordul szakála fehérre.”¹⁷ Ez az angyal ugyanúgy ítélő angyal, mint a *Szabadsághoz* című versben említett, talán Szent Mihály, de nem egyéni, hanem kollektív „ítéletre” figyelmeztet. Az angyal a háború előhírnökének tekinthető, s az emberi és isteni szféra közötti közvetítő szerepben áll helyt. A háború végül a táj fölé szálló hadirepülő szimbólumának segítségével érkezik meg a versbe: „újabb árny szakad ki, egy óriási vasmadár...”¹⁸ Ettől a sorától kezdve pedig ismét egy gondolati cezúrát érzékelhetünk. A versolvasó pontosan érzékelheti, hogy a képektől eltávolodva immár filozófiai terepre érkezett. Ezt a narrátor hangja is megerősíti: „De nem. Elég. / Elég a kép.” E rövid sorok érdekes jelentéseket sűrítnek,

egyrészt értelmezhetők úgy, hogy elég volt a képek özönéből, hiszen már mindent megtudtunk, ami képekkel elmondható volt,¹⁹ illetve szó szerint elég a versben korábban szavakkal megfestett kép, mégpedig a táj fölé alattomosan, szinte észrevétlenül (hiszen a vasmadár kifejezetten eufemizált kifejezés) érkező hadirepülőből ledobott bombák fogják tűzbe borítani a korábbi idillt. Az elhallgatott pusztulás képei helyett a vers utolsó részében az angyal kérdésfelvetéseit olvashatjuk Babits Mihály és Weöres Sándor verseinek megidézéseként: „Mire gömbnyi szemében úszva / a fenn száguldó esti ég? / a rostra-feszített ostya-vékony / szírom? mire e rothadékony / gyönyörűség?”²⁰

A *képekről* című vers játszódhatna egy képzeletbeli múzeumban, amelybe a lírai én belép: „Istenem, mennyire szerettem, / ha ott fújtattak körülöttem, / horkoltak, ideges lovak – / Befogtam őket s rajta csak! / Hogy dobtam közibük a gyeplőt, / s ha az egész már szinte feldőlt, / s ha az egész már szinte feldőlt, / akkor kaptam utána gyorsan, / a vágta és a fékezés / két gyönyörével két karomban.”²¹ Ezeknek a múzeumlátogatásoknak, például párizsi múzeumlátogatási élményekről mint a konkrét tapasztalatokról Nemes Nagy gyakran nyilatkozik.²² Talán Eugène Delacroix festett lovait nézi ez a lírai én, éppen a Louvre-ban. A vers második részében, ahogyan a *Paradicsomkertnél* is láthattuk, határozott nézőpontváltás következik be, a lírai én tudatosan megvonja figyelmét a grafikus, „művi” képek világától, és a konkrét megfigyelések terepére, az utcára koncentrál. „Ma há-

19 Eszünkbe juthat a wittgensteini szállóige is analógiaként „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.” Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés (Tractatus logico-philosophicus)*, ford., bev., jegyz. MÁRKUS György, Akadémiai, Budapest, 1963., 77.

20 Babits Mihály *Esti kérdés* című költeményére, illetve Weöres Sándor „Őrült minden fűszál” szövegű egysorosára gondolok.

21 NEMES NAGY, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 87.

22 „Szerencsém volt, láttam egyszer Tutankamon-kiállítását Párizsban.” NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja* = Uő., *Az élők mértana*, II., 192. Illetve „Párizs aztán tényleg elmondhatatlan, ott aztán elég sokszor voltam életemben.” Uő., 231.

16 Uő.

17 NEMES NAGY Ágnes, *A részletek. Az isten kardja. Költői kép* = Uő., *Az élők mértana*, I., 95.

18 NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 84.

tat fordítok nekik. / Rugdalom a tér köveit.”²³ Aztán bravúros szerkesztési csavarral a művi képek a megélt képek mellé kerülnek ismét, a két szféra közötti határokat a vers montázsszerűen elmosza, ugyanis a képkeretből kilépett ló a versben szereplő lírai én mellé szegődik, amikor „inas fejét” vállára „hajtja”.²⁴ A *lovas* című vers Ady Endre *Az eltévedt lovas* című versének egyik intertextusaként is értelmezhető: „Tanyaház. Nincsen ablaka. / Homokkal foltos, szürke gyp. / Lapján magányos kövület. // Gémeskút. Gémjén nincs kolonc.”²⁵ Ez a motívum az „apokaliptikus lovas” képi archetípusa, melybe Albrecht Dürernek a *Jelenések könyvéhez* készített litográfiáinak távoli reminiscenciái, de József Attila-intertextusok is belevegynének: „Fel-felnyűszítő nyírfalombok.”²⁶

A *Vadkan* című versben az *Adonisz halála*-képtípus előzményeivel számolhatunk. A versben leírt jelenetet például Sebastiano del Piombo *Adonisz halála* (1512) című olajfestményén is láthatjuk. „Egy som-bokorba feküdni estem (...) Félhold világa mossa a testem / Folyik a vérem fekete vérem / Fekete csikban hófehéren.”²⁷ A Kassák Lajosnak címzett *Az alvó lovasok* pedig mintha Csontváry *Tengerparti lovasok* című festményére utalna. „És mélyen lent a part alatt / micsoda bediun lovak, / formájuk itt-ott kidagad.”²⁸

A *látvány* című vers ismét a költészetet megtermékenyítő képekről szól, a képtárakban átélt katharizisokról és egy korszakról, melyben a költő szerint a kép még fontosabb volt, mint a szó. „Inkább azt kell mondanunk, hogy ezekből az összetevőkből hol az egyik, hol a másik élesedik ki. Volt időszak, amikor a kép volt a legfontosabb. Azért mondom, hogy *volt*, mert körülbelül úgy húsz-harminc évvel ezelőttig ezt talán el lehetett mondani a század lírájáról.”²⁹ Ebben

a versben, amely talán az esszében említett múltbeli állapotra utal, „élesek, mert élesek/ a képek mind, mert élesek, / vakít ez a hangtalan zsúfolódás, / amint jönnek és körbemennek (...) az édig ér, a dagóság, / és látom zsúfolni zárva-termő / gyümölcsseit.”³⁰

A *Múzeumi séta* című versből a múzeumi atmoszféra iránti el fogult szeretet hangjai hallhatóak ki. E költeményben újra sajátos nézőpontváltásokat látunk, mint a már elemzett versek esetében. A múzeum annyira otthonos világ a vers lírai énje számára, hogy nemcsak a festményekkel foglalkozik, hanem figyeli a műveket körülvevő közeget is. A műértő költő szeme nem siklik át a művek közötti téren sem: fürkészi a tárlókat, az ablakokat, s ama bájos zsáner-jeleneteket, melyeket elképzelhetően az étkező, újságot olvasó, netalántán unott vagy zsémbes teremőrökben lát meg. Még leírásukra is vállalkozik. „Én már csak ezt szerettem, a múzeumot. / A tárgyak, a levegő / alig-poros tisztaságát, a tárlók üvegfényeit. Ahogy ott ül a sarokban a két teremőr-öregasszony, ősz-hajuk tartóshullámokba rakva, az / egyik óvatosan kávé hörpöl termoszkupakból.”³¹ Fülep Lajos – akivel Rómában a költő szintén találkozott – Cézanne egyik első magyarországi értékelőjeként Popper Leóval együtt Cézanne-t olyan csendéletfestőnek tartja, akinek szemlélete Nemes Nagyhoz hasonlóan matéria-központú, s az anyagot jól „látva” juthat a legmagasabbra. Cézanne festészete a levegőnek is valami sűrű, megfogható jelleget kölcsönzött.³² Továbbá Lukács György jelenti ki az *Utak elváltak* című esszéjében, hogy az impresszionisták eltávolodtak az anyagtól, beérték az élesen látott színnel és a levegővel, ám ténykedéseik tétjeként elveszett a művészet lényegisége. Az anyagszerűség fogalma Nemes Nagy egyik esszéjében is előkerül, talán éppen a popperi, lukácsi művészetelméletből táplálkozva: „Sokat beszélünk itt filozófiáról meg intellektuális szenvedélyről,

23 NEMES NAGY, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 87.

24 Uo.

25 NEMES NAGY, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 101.

26 Uo.

27 Uo., 114.

28 Uo., 138.

29 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép sorsa. Domokos Mátyás beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel* = Uo., *Az élők mértana*, II., 383.

30 NEMES NAGY, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 141.

31 Uo., 151.

32 Vö. POPPER LEÓ, *Idősebb Peter Brueghel* = Uo., *Esszék és kritikák*, szerk. TIMÁR ÁRPÁD, Magvető, Budapest, 1983, 134.

vagyis egyik alaptémámról. De hát mindez mit ér erő, izom, érzéketlenség nélkül? Az elvontságnak az én szememben teste van.”³³

Tehát nemcsak történetmesélésről van szó a versben, hanem mintha Cézanne és (a költő kedvence: Braque) konstruktivizmusának és modernizmusának (sőt a popperi Allteig-fogalom)³⁴ mély megértéséről tanúskodnának a most következő verssorok. „Nem nézek én ott semmit. Ne hidd, hogy nézek. Semmit. (...) Csak a levegő, tudod.” (...) „Vagy mégis nézek? néztem? túlsokat, ma már föllesleges? Hisz/ látom most is, ott szemben a falra akasztva megigazulásaim³⁵ sorát, /a kéket, a réz-szinűt, a foltot, a hajlatot, éji lovashadak barna-sötét/rohanását.”³⁶ Ugyanakkor ugyanebben a versben egy egészen másféle művészettelfogás, a képek mágikus jegyei is mintha felbukkanának: „hív az az út, fokozhatatlan íves mozdulattal, hogy szív magához,/ hogy sodor magához, szemeimet, szemeim mögött szemeimet és / szemem mögötti szemeimet (vonzástér anyaggyömb-szemeket) ívben rendelve erővonalához.”³⁷ A képlátogatás helyszíne valószínűleg a Nemzeti Galéria lehet, mert ezt olvassuk: „nagy látkép felé, Dunára, szomszédos/ hegyfokokra –, majd lassan-lassan imbolyogni a kis látképbe, a / gótikus kertbe le. Épület és bástyafal szűk közében geometrikus, / liliputi ágyások, mellettük pici, kerek babérfák: egy gyermekrajzba lé-/pek ilyenkor,

egy Hórás-könyv kis színes metszetébe.”³⁸ (...) Kilépni a kertből, ki a kapun, le a domboldalon, baloldalon, baloldalt a rondella/ ugye, és jobboldalt... jobboldalt a drótháló-oldalú pajtában kötár, / romkövein a macskasereglet.”³⁹ A Róma-élmény megismétléséről van szó: azaz itáliai macskák látványa⁴⁰ kontaminálódik a budapesti macskák látványával. Szintén a sűrű múzeumlátogatások emlékét őrzi a *Félelem* című vers egyik sora: „Kint söröztünk az aquincumi kertben,” etc.⁴¹

Végül a *Szicíliai koporsó* című költemény az ókori festett síremlékportrék felidézéseként, versbe festett önarcképként olvasható: „Az élet héjait szerettem / a mindig másképp sodorult csigát / a századok koporsó-vonalát / Krisztus előtt a hetedikben // S mert nemcsak héjait szerettem / élő kezem a köre tettem / hogy így köszöntsem régvolt társamat / a bátorságban és a rémületben.”⁴² Izgalmas, ahogyan a vers finoman összemosza az idősíkokat, amikor a lírai én mintha saját iskolai élményként számolna be egy viszonylag régmúlt időről: „Krisztus előtt a hetedikben.” A költő (aki itt azonos a lírai énnel) figurája a szobrászhoz hasonlít és megidézi egykori költő- vagy művészelődjét is, akit nem nevez meg (sejthetően Babits Mihályra utalhat). Az elemzendő versek sora természetesen hosszsan folytatható volna, most az életrajzi tények vonatkozásai következnek.

33 NEMES NAGY Ágnes, *Az anyagszerűség. Társalkodás erről-arról. Beszélgetés Mezei Andrással* = Uő., *Az élők mértana*, I., 53.

34 Allteig, vagyis „egyanyagúság”, mely a festészetben Popper Leó szerint Cézanne és Brueghel festészetében követhető nyomon. A levegő, a tárgyak, emberek, a színek ugyanazon anyag megjelenési formái. A tárgyak és a színek asszimilálják a levegőt, új anyagot teremtvé. Vö. SPIRA Veronika, *Cézanne-kiállítás a Szépművészetiben = Miniesszék, III.*, http://www.spiraveronika.hu/6_Cezanne.pdf (Letöltés ideje: 2017. január 24.)

35 Ezeket a katarikus „létélményeket” igazolja Nemes Nagy nyilatkozata is: „A görög szobrászat, a trecento művészete vagy Picasso, Chagall sohasem volt csupán művészi gyönyörködésem tárgya. A nagy művészet eleven létélményként hatott rám. Így is mondhatnám: bizonyos helyzetekben magamra ismertem, mindig »élve« láttam a klasszikusokat.” NEMES NAGY Ágnes, *A világgal való egységet érzem minden emberben. Nádor Tamás interjúja* = Uő., *Az élők mértana*, II., 343.

36 NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 152.

37 Uo.

38 Uo., 153.

39 Uo.

40 A 70 éves Weöres Sándornak ajánlott *Római tél* című versében egyrészt a hidegre, másrészt a macskák jelenlétére is visszaemlékezik: „Emlékszik a római télre! / [...] Mely úgy úszik a multjainkban, / mint egy jegelt narancs-gerezd. // Na, és a macskák ott, hosszanti csikkel” etc. Vö. NEMES NAGY, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 237.

41 Uo., 46.

42 Uo., 385.

Nemes Nagy Ágnes művészettörténeti tanulmányaira a következőképpen emlékezik. A „művészettörténet – az inkább csak bokréta volt”⁴³ a kalapom mellett. Gerevich volt a professzor. Ezt szerettem, mindig is érintett a képzőművészet.”⁴⁴ Vajon mit tanulhatott Nemes Nagy Ágnes Gerevich Tibortól, aki számára a professzort, vagyis a szakma kiválóságát jelentette? Nemes Nagy Ágnes egyes esszéi, illetve versei felől olvasva különösen figyelemre méltó Gerevich egyik első önálló könyvének témája, *Az arányosság elméletének és gyakorlatának története a művészetben* vagy olyan művei, mint például *A magyar művészet jelentősége*⁴⁵ vagy a *Magyar történelem képeskönyve*.⁴⁶

Gerevich Tibor következő gondolatát a költő szintén ismerhette: „Az antik kultúrát nem a reneszánsz fedezte fel, Olaszország számára nem is kellett felfedezni, mert állandóan hatott s a keresztény művészet bölcsőjét a római katakombákban és a konstantini kor bazilikáiban az ókori klasszikus művészet ringatta.”⁴⁷ Abban, hogy Nemes Nagy kedvelte a középkori művészetet, komolyabb szerepe lehetett művészettörténeti tanulmányai, utazásai mellett talán Gerevichnek is. A költő vonatkozó megjegyzése szerint: „Nem akarok hivatkozni az Árpád-korra (bár kedvenc témám), amikor együtt haladtunk Európával: normálisan funkcionáló, modern, vagyis modern-

feudális középkori állam voltunk.”⁴⁸ Az utalás háttérében egy Gerevich-szöveghely említhető meg forrásként, mely szerint: „A régi magyar művészet európai hivatása abban mutatkozott, hogy Közép-Európában egyéni elegyítésben összeegyeztette az európai művészet két fő áramát a latint és a germánt, – a klasszikust és a barbárt – amely szerepet egész más alapokon Nyugaton a flamand művészet töltött be oly szerencsésen. Harmadik nagy rendeltetése volt pedig, hogy Kelet felé utolsó gócpontja és kisugárzási fókusza volt a nyugati keresztény művészetnek.”⁴⁹

Visszaulva a tanulmány elején említett *Jég* című versre, elképzelhető tehát, hogy a ravennai San Apollinaire Nuovo egyik VI. század elején készült mozaikjára történik benne utalás, *Az utolsó vacsora*-jelenetre, ahol Krisztust tanítványai körében feltartott kezű, áldó mozdulattal, egy halakkal megrakott tál körül ülve látjuk. Ennél még valószínűbb, hogy arra a széttárt kézzel imádkozó üdvöztőt vagy prófétákat megjelenítő ikonográfiai hagyományra emlékeztet a versbeli kép, amelyet a művészettörténeti szakirodalom *orante*-nak nevez,⁵⁰ s amely gyakori például a római katakombaművészetben. Többen rámutattak már, hogy a vallomás és az ima a Nemes Nagy-líra gyakori szövegműfaja.⁵¹ Az Istenhez szólásnak

48 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép sorsa. Domokos Mátyás beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel* = Uő., *Az élők mértana*, II., 386.

49 GEREVICH Tibor, *A magyar művészet jelentősége*, 11, 12.

50 „Az »orante« általában frontális beállításban ábrázolt (férfi vagy női) figura, kitárt kezekkel. [...] A széttárt kéz jelentheti a párbeszédet, a segítségkérést, a fohászkodást, az imádkozást. Az orante tartásban ábrázolt alakok ismertek az ókori pogány képtradícióban is, elsősorban szobrászati emlékeken.” Pliniusra hivatkozik Vanyó László, Vö. VANYÓ László, *Az ókeresztény művészet szimbólumai*, Szent István Társulat, Budapest, 1988, 188.

51 Z. Urbán Péter gyűjtötte össze az ima szövegműfajába sorolható költeményeket az *oeuvre*-ben. Z. Urbán *Az Istenről* című prózaversről a hiányzó Istent „megteremtő” és tagadó imaként beszél. Vö. Z. URBÁN Péter, *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, PhD értekezés, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar, 2013. http://real-phd.mtak.hu/216/1/Urb%C3%A1n%20P%C3%A9ter_disszert%C3%A1ci%C3%B3.pdf 116–124. Letöltés ideje: 2016-11-29. Továbbá Hernádi Mária mutatott rá azokra a bibliai allúziókkal rendelkező szövegműfajokra, a szentenciaszerű és allegorikus példázatversekre, melyek elvont fogalmakat versszervező hasonlattal fejeznek ki. Ezek az alapvetően gondolati versek is látványalapúak, többnyire konkrét képekből – mint például Lázár ikonográfiai típusa

43 Sőt maga az egyetem is csalódást okozott számára nyilatkozata alapján: „Azt képzeltem ugyanis, hogy az egyetemen irodalommal foglalkoznak, de kiderült, hogy legjobban esetben is csak irodalomtudománnyal.” NEMES NAGY Ágnes, *Önéletrajzi jegyzetek* – Tezla professzornak = Uő., *Az élők mértana*, II., 164.

44 Már ez a rövidke idézet is tartalmaz apróbb önellentmondást, ezért talán érdemes némi óvatossággal olvasnunk („csak bokréta” versus „szerettem, mindig is érintett”), NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja* = Uő., *Az élők mértana*, II., 205.

45 GEREVICH Tibor, *A magyar művészet jelentősége*, Magyar Szemle 1927/11, 241–252.

46 *A magyar történelem képeskönyve*, összeáll. GEREVICH Tibor – GENTHON István, Egyetemi Nyomda, Budapest 1935, XXXVIII, 216.

47 GEREVICH Tibor, *Művészettörténet = A magyar történetírás új útjai*, szerk. HÓMAN Bálint, Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1931, 99.

egy olyan méltóságteljes módját modellezhetjük Nemes Nagy Ágnes-nél, melyet jól kifejez például a *Térden* című négysoros: „Ne, ne ítélj meg engemet. / Szívemben mindig térdelek. / De nem letérdelek, ne hidd: / föl, föl föltérdelek.”⁵² Ehhez az alázatos, ám büszke attitűdhöz az *orante* azon vonatkozása is közel áll, melyben a kitárt kezű ima a győzelmet és küzdelmet jelképezi az ellenség fölött. „A próbára tett három ifjút (Dániel könyvéből) ilyen imádkozó pózban ábrázolták, magát Dánielt is imádság közben, de a vértanúkat is, akik már győztek a megpróbáltatáson, pl. Szent Ágnes.”⁵³ Hogy Szent Ágnes katakombában látott alakja konkrétan hatott-e a költőre, azt még nagyban valószínűsíti a *Vízkereszt* című, talán pont e katakombára emlékező verse: „Vég hát valami szoknya-félét, / – Sűrű gyantát izzad a fáklya – / Fiúnak öltözött a lány. / Öltözz szandálba, tunikába. // Ha római vagy, még talán / Veled Szent Ágnes is beéri, / Szerencsefia és pogány / Létedre lányos, szűz – de férfi.”⁵⁴

Tudjuk azt is ellenben, hogy Nemes Nagy Ágnes kálvínista beállítottságú,⁵⁵ tehát *elvieken* a szentek kultusza, vagy akár a katolikus egyházművészet nem állhatott hozzá oly közel. Művészileg viszont, ha korántsem válogatás nélkül, de hatott rá minden, ami kép, ezt nyilatkozatai, versei egyértelműen bizonyítják.

Mind Nemes Nagy, mind Lengyel Balázs visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy 1948-as római tartózkodásuk alatt életre szóló vizuális élményeket szerezvén nem elképzelhetetlen, hogy láthatták az említett freskókat is.⁵⁶ Sőt maga Nemes Nagy is lerajzolt, ha nem is

– indulnak ki. Vö. HERNÁDI Mária, *Nemes Nagy Ágnes példázatversei* = „...mi szépség volt s csoda”. Az *Újhold folyóirat köre* – tanulmányok és szövegközlések, összeáll., szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI Luca – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2015, 65–100. Illetve rövidében: Z. URBÁN Péter, *A hiányzó Istent „megteremtő” és tagadó ima* – Nemes Nagy Ágnes: *Istenről* = Uő., *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Ráció, Budapest, 2015., 121–128.

⁵² NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 385.

⁵³ VANYÓ, I. m., 190.

⁵⁴ NEMES NAGY, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 333.

⁵⁵ Például az *Öseimhez* című versre, gondolhatunk vagy más esszéiben tett erre vonatkozó kijelentéseire.

⁵⁶ „Hiszen egykor Nemes Nagy Ágnessel voltam ott, 1948-ban, hónapokon át. S ami

őkeresztény, de a germán középkori hagyományhoz tartozó *orante* pózban szereplő figurákat.”⁵⁷ Érdemes megemlíteni a római Priscilla katakomba freskóit is, melyekre talán utal e versben – s nemcsak ebben! A katakomba falain láthatóak a napkeleti bölcsek, a béna meggyógyításának jelene, Lázár föltámasztása, illetve az eucharisztikus lakomát megjelenítő *fractio panis* (kenyértörés) jelene is. Még izgalmasabbak azok az emlékek a Nemes Nagy-líra nézőpontjából szemlélve, amelyeket az ún. velatio-sírkamrában láthatunk. A *Madonna gyermekkel* ikonográfiájú murális művet nézve eldönthetetlen, hogy „csak” gyermekét magához ölelő keresztény nőt jelenít-e meg a freskó, vagy a Szűzanyát a gyermek Jézussal. A velatio-kamrában látható továbbá az üdvözítőt ábrázoló – vagy esetleg egy egyszerű imádkozó keresztényt bemutató – Orans is.⁵⁸ Nemes Nagy Ágnes számára talán épp a felsorolt műalkotások többértelműsége, a görög–római, illetve keresztény kultúra; s a szakrális és világi szférák között billegő státusza lehetett kifejezetten vonzó és csodálatra méltó. Ugyanis Krisztusnak és híveinek ábrázolása nem különböztethető meg egyértelműen ezeken a festményeken, hanem mintegy *tükrözik* egymást.⁵⁹

ott velem történt, villámerejű volt. Mintha pillanatról pillanatra, újra és újra villámlana. Olyan tetőpont-élmény volt, amelyet visszanézve boldogságnak tekinthet az ember.” LENGYEL Balázs, *Két Róma, Emlékezés, 1948–1993* = *In memoriam Nemes Nagy Ágnes. Erkölcs és rémület között*, szerk. DOMOKOS Mátyás – LENGYEL Balázs, Nap, Budapest, 1999, 7.

⁵⁷ Vö. *Rejtély és ráció. Nemes Nagy Ágnes verskéziratai és rajzai*, szerk. KEMÉNY Aranka, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2004. Egy 1938-ból származó ceruzarajzon például középkori szobrokról, késő gótikus síremlékről, gótikus kapuról készített ceruzarajzokat láthatunk, sőt más, például németországi utazások alkalmával megörökített középkori emléket rögzítő rajzát is bemutatja a kiadvány.

⁵⁸ Vö. *A korai középkor* = *A művészet története*, sorozatszerk. ARADI Nóra, Corvina, Budapest, 1988, 8.

⁵⁹ Nemes Nagy Ágnes költészetének lényeges poetológiai fogalmáról, a tükrözésről, illetve annak összefüggéseiről a szimbolikus képhasználattal már részletesen olvashattunk Schein Gábor, illetve Schein gondolatmenetét (részben) folytató Pataky Adrienn-tanulmányban is. Vö. SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete* = Uő., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998., illetve PATAKY Adrienn, *Kötött vagy szabad forma?* - *Nemes Nagy Ágnes és a szonett* = Uő., *Szabad költöttség. Szonettekről és politikai líráról a '45 utáni magyar irodalomból*, Ráció, Budapest, 2016, 11–57.

Nemes Nagy *A költői kép* című esszéjében egy Arany János-vers szereplőt szoborhoz hasonlítva bekapcsolódik abba a művészetelméleti vitába, amelyet Lessing a „Laokoón tételével” indít el a művészettörténet-írásban. Az esszé *A részletek. Isten kardja* című alfejezetében ezt olvashatjuk: „Ha elfogadjuk Arany kihívását és szobornak tekintjük az írást, és egy képzeletbeli függőleges vonallal kettéválasztjuk az ábrázolatot jobb és bal félre, akkor meg is kapjuk azt a plasztikai szabályt, amely a görög szobroktól kezdve Michelangelóig élesen mutatkozik: az emberi alak kettéosztását aktív és passzív izomtónusú félre, a kontraposzt egyik fajtájaként. Mintha egy Medici Lorenzo mozdulatát látnánk, Arany szobrán a bal oldali fél passzív; támaszkodik és tűnődik. A jobb kéz viszont... a jobb kéz *kissé gerjedőbb*.”⁶⁰ Ennek az esszének – és egy másik, aranymetszésről szóló Nemes Nagy-i elmélkedésnek is⁶¹ – megtalálhatjuk a gondolati előképét Gerevich említett tanulmányában: „Az emberi testalkat uralgó vonala a merőleges tengely. Ettől jobbra és balra, vagy ezen keresztül metszve, vagy beléjük esve helyezkednek el a testrészek: a két szem, a két fül, a két kar, a két láb, a száj, az orr. Az egyensúlyt semmi sem zavarja, a test jobb fele formailag éppen olyan, mint a bal (symmetria). A részek ezen helyzetét ismételteni látja embertársain kivétel nélkül, nemkülönben észre veszi azt is, hogy az egész testnek és részeinek főbb arányai (proportio) nagyjában valamennyi embertársnál megegyezők. Minden nyelvben előforduló számos kifejezés bizonyítja, hogy az ember gondolkodását testalkata és annak formái irányítják. A maroknyi csapat mindenesetre több, mint a mennyi markomba fér; a felhők alakulásában hozzánk hasonló lényeket látni;

60 NEMES NAGY Ágnes, *A részletek. Isten kardja* = Uő., *Az élők mértana*, I., 95.

61 „Ott van például ez a csodálatos aranymetszés, ez a Leonardo kodifikálta őstapasztalat, amely geometriai gyönyörűséggel hat (tehát úgynevezett művészi harmóniával) tudatunkra avagy ösztönünkre, nyilvánuljon bár egy ablakkeret, egy templomrajz vagy egy képkompozíció akármilyen tárgyú aktualitásában.” NEMES NAGY Ágnes, *Hasonló, nem hasonló* = Uő., *Az élők mértana*, I., 18.

Arany János kútágasának hórihorgas a nyaka.”⁶² A két szöveg párhuzamosságát az is bizonyíthatja, hogy Gerevich és Nemes Nagy egyaránt Arany Jánosra hivatkoznak. Nemes Nagy racionalista és mértani pontosságra törekvő versírói attitűdjének⁶³ motiválói lehetettek a tanulmány következő sorai is: „Saját mértékének alkalmazását még nem meríti ki, mintegy ösztönszerűen tovább megy s átviszi azt a természet emberen kívüli alkotásaira is, nemkülönben érvényesíti művészi tevékenységében, akkor is, midőn utánozza a valóságot, akkor is, midőn szerkesztéssel saját alkotmányt állít elő.”⁶⁴ Mindezek az értekező stílusban megírt gondolatok költői képpé transzformálódnak Nemes Nagy Ágnes egyik kulcsverében, a *Szobrokat vittemben*: „Az orr és a fül porca között / kilencven fokos volt a szög.”

A Nemes Nagy-líra felől olvasva figyelemre méltó *Az ókori arc képszobrászat* című Gerevich-munka is. Nemes Nagy Ágnes költészetében végigvonuló sokrétű és kiterjedt metafora a szobor, a szobrászat. Szerepel a költői alkotás metaforája is, mely ugyanakkor az „erkölcs és rémület közötti” figyelem, érzelmi mérnökmunka és ítélet terepe. Gerevich szerint „az erkölcsi tartalom kiemelése a római arc képszobrászatnak mindvégig főtörekvése, s e tekintetben a művészettörténet egyetlen más korszakának portréművészete sem versenyezhet vele. Ez adja meg igazi nagyságát. (...) A római szobrász, mikor arc képet farag, *ítél*, s ítéletét mélyen szántó jellemzéssel indokolja; hogy ítéletében mily igazságos, sőt kiméretlen tud lenni, annak beszédes példái az elpuhult és erkölcsileg elsüllyedt császárok portréi.”⁶⁵

62 GEREVICH Tibor, *Az arányosság elméletének és alkalmazásának története a művészetben*, Hornyánszky, Budapest, 1904, 3.

63 „Ugyanakkor racionalista is vagyok, vagy ha úgy tetszik geometrikus vonzódásaim vannak. A szabálykeresés igénye él bennem.” NEMES NAGY Ágnes, *Között. Nádor Tamás interjúja* = Uő., *Az élők mértana*, II., 420.

64 GEREVICH Tibor, *Az arányosság elméletének és alkalmazásának története a művészetben*, Atheneaeum 1904/1, 38–63, 1904/3. 318–354.

65 GEREVICH Tibor, *Az ókori arc képszobrászat*, Vasárnapi Újság 1912/33, 664–665.

Éppen Nemes Nagy Ágnes egyetemi évei alatt, 1940-ben jelenik meg Gerevich *Erdélyi magyar művészet*⁶⁶ című tanulmánya is. Nem tudhatjuk, hogy ismerte-e a szöveget, motiválhatta-e saját erdélyi származása iránti érdeklődésében, amit mind esszéiben, mind költői remekeiben hangsúlyoz, sőt 1956-ban *Erdélyi útinaplót* is írt.⁶⁷

Annak a kultikus szeretetnek a fokozódásában, ahogyan Nemes Nagy Ágnes általában a képekhez, a műtárgyakhoz, illetve a múlt szellemi kincseihez viszonyult és igyekezett velük élő kapcsolatot kialakítani,⁶⁸ központi szerepe lehetett az antikvitást jól ismerő és költészetében újraértelmező Babitsnak, a rilkei „változtasd meg életem!”-imperatívusának is. („Van abban is fekete érdem: / egy kép előtt hallgatni térden”)⁶⁹ Ám ezek mellett érdemes még egy gerevichi szöveghelyet megemlíteni. Nemes Nagy műalkotásokhoz való viszonyában mintha Gerevich modern művészettörténetről alkotott véleménye is tükröződne, aki szerint az „nem íróasztaltudomány, s nem rabja a színes, ékes tapétájú négy falnak. Igazi hona a műalkotások közt van. Retorikája az a néma párbeszéd, melyet velük szemtől szembe folytat. Igazi ismerete az emlékismeret. Tréningje a szemlélet. Atmoszférája a műemlékek ózonja. Módszeri kódexének első törvénye, hasonlóan a többi tudományhoz: minél több kiindulási pont mennél teljesebb ismerete.”⁷⁰

66 GEREVICH Tibor, *Erdélyi magyar művészet*, Magyar Történelmi Társulat, Budapest, 1940, 131–159, II, LXII. tábla

67 Vö. NEMES NAGY Ágnes, *Erdélyi út* = Uő., *Az élők mértana*, II., 237–57. illetve: „A családom a Partiumba való [...] én az ugocsa-szatzmári részlegbe tartozom, ott élt a családom hosszú-hosszú idők óta. [...] Pesti születésű vagyok, de csak úgy éppen-éppen. Maradtak rokonaim mindenütt vidéken és odaát Erdélyen is.” NEMES NAGY Ágnes, *Látkép* = Uő., *Az élők mértana*, II., 194.

68 „Ott tanultam meg Rómában, hogy van bizonyos eleme a szobornak is, amit soha nem lehet reprodukálni, ezért kell az eredetit megnézni. Hogy egyebet ne mondjak: milyen a márvány fajtája.” NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja* = Uő., *Az élők mértana*, II., 193.

69 Vö. A *Származás* c. vers a második kézzel írt füzetből. NEMES NAGY, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 456.

70 GEREVICH Tibor, *Művészettörténet. A magyar történetírás új útjai*, szerk. HOMAN Bálint, Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1931, 140.

Az is elképzelhető, hogy Nemes Nagy Ágnesre nem kizárólagosan Gerevich munkássága, inkább tanári, emberi személyisége hatott, aki talán édesapjára emlékeztethette, aki ellen azonban – saját bevallása szerint – lázadt.⁷¹ Gerevichet kortársai magnetikus személyiségnek ismerték, hiszen „egész lénye sugárzott valami tudatos római kardinálsi fenséget és kegyességet”, sőt bájos és kedves egyéniségként⁷² is emlékeznek rá, akinek „eleven érdeklődését” elsősorban „az egyetemes európai művészet köréből a latin szellem – az ősi és igazi Európa – alkotásai” foglalkoztatták, csakúgy, mint Nemes Nagy Ágnest.⁷³

Család

Az édesapjával szemben lázadó Nemes Nagy Ágnes egyáltalán nem lázadt azonban nagyapja iránt, aki bevallottan inspirálta őt. Nemes Nagy Ágnes így emlékezik vissza nagyapjára: „Elég jómódú volt. Azonkívül akadt néhány hobbija, ma így hívjuk ezt. Rendkívül tevékeny volt, afféle magyar viktoriánus, a bankalapítástól kezdve a különféle társadalmi funkciókon át mindenfélével foglalkozott, nagymértékben pedig utazással. Imádott utazni. Például Egyiptomba is elutazott, ami az első világháború előtt egy vidéki magyar nemestől elég szokatlan vállalkozás. Járt Jeruzsálemben, járt Angliában. (...) Rendszerint hóna alá vette valamelyik gyereket vagy unokáját, velük

71 De vajon ez a kamaszkortól kezdődő lázadás mennyire vehető komolyan, s tekintethetnék-e esetleg – durva pszichologizálás vétkébe esve – a Gerevich iránti rajongást az apa iránti lázadás egyfajta kompenzálásának? „Ehhez az alaphelyzethez járult kamaszkoromtól a – jobb híján mondom úgy – politika. Ez aztán eltávolított apámtól, családomtól. Ők derék, jobboldali úriemberek voltak, én meg háborút utaló, irodalomrajongó, született baloldali. Ahogy ez lassacsckán kiderült, önmagam előtt is váratlanul, ahogy egyre inkább ideggörcsöt kaptam magamban attól, hogy Kosztolányit összetévesztik Kodolányival, és dicsérik az országyarapító németeket.” NEMES NAGY Ágnes, *Család* = Uő., *Az élők mértana*, II., 168.

72 MARKÓJA Csilla, *Gerevich Tibor görbe tükörben*, Enigma 2000/60, 44–45. Markója Csilla idézi Gogolák Lajost.

73 Joó Tibor, *Egy mester tanítványai*, Enigma 2000/60, 151.

együtt utazott. Volt benne valami nyugtalanság, kíváncsiság a világra.”⁷⁴ Ezt a nyugtalanságot talán Nemes Nagy Ágnes is megörökölte. Tudjuk, hogy Ekhnáton-versei a nagyapa személyével és egyiptomi utazásélményeivel, illetve a könyvtárban található egyiptomi témájú könyvvel is összefüggése hozhatóak.⁷⁵ Nemcsak a nagyapa széles látókörűsége és jelleme, hanem a szülői környezet is formáló volt, megérteti velünk Nemes Nagy Ágnes a *Nem akarok* című versében említett „úrilányságát”, Ottlik Géza szavaival élve „szépokosszigorúságát”⁷⁶ is. A megalkuvás nélküli erkölcsi és szellemi igényességre való törekvésre s a költő kielégíthetetlen szellemi éhségének kialakulására többek között talán a szülői ház festménygyűjteménye is befolyással lehetett. Erre versek és más megnyilatkozások is utalnak: „Főleg kép volt sok. Mai napig nem értem, hogyan gyűlt össze éppen a szüleimnél ilyen rengeteg festmény, amelyek többnyire aranyozott blondel kereten függtek a falon. Volt ott, kérem, minden, voltak ott nevezetesebb olasz városokról készült festmények, Pompeiről például.”⁷⁷ A *Nem akarok* című vers azt a traumát rögzíti, mely a háborút tapasztaltatja meg az egyébként minden idegszálával kultúréletre készülő Nemes Nagy Ágnessel. A kultúra rendje és a pusztulás káosza éles ellentétbe kerül a versben. A világegéstől „Nem véd a fal, nem véd az osztály, / nem véd a szó, a kéz, a bőr, / pedig anyáim zongoráztak / s van egy képünk Pompeiből. / S a rendőr is igazoltatott, / pedig hát úrilány vagyok.”⁷⁸

74 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával* = Uő., *Az élők mértana*, II., 194–195.

75 NEMES NAGY Ágnes, *Önéletrajzi jegyzetek – Tezla professzornak* = Uő., *Az élők mértana*, II., 164–165.

76 „Hogy milyen Nemes Nagy Ágnes? A helyesbítés jogát fenntartva, mondhatom nyugodtan: »Csúnya, buta, szelíd.« Ha szorongatnak, ha látták őt a televízióban, kijavíthatom egy árnyalattal pontosabban: »Szép, okos, szigorú.«” OTTLIK Géza, *A mondhatatlan és a nehezen mondható* = *In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, I. m., 173.

77 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával*. Kabdebó Lóránt interjúja = Uő., *Az élők mértana*, II., 286.

78 NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 226.

Nemes Nagy Ágnes nemcsak verseiben „rejt el” konkrét művészettörténeti utalásokat, esszéiben sem kizárólagosan irodalommal foglalkozik, hanem például filmeknek⁷⁹ vagy ritkább esetben kifejezetten képzőművészeti kiállításnak is szentel esszét.⁸⁰

Utazások és otthoni szellemi közeg

A képzőművészeti műveltség nemcsak a művészettörténet szakos tanulmányokkal, hanem Nemes Nagy Ágnes utazásélményeivel is összefüggésbe hozható. Nemes Nagy Ágnes esszéiben és verseiben is gyakorta beszámol az életében központi jelentőségű Róma-élményéről. „Az én számomra ez a hároméves irodalom azzal zárult, hogy 47 végén kiléptem belőle egy kanyargós, nyolc hónapos külföldi útra. A múlt századi arisztokraták szoktak volt tenni egy grand tourt a Föld körül, hát nekünk ez volt a nagy túra. Én merem mondani, hogy valóban világ körüli út volt. Végtelen sokat jelentett az nekem, hatalmas ugrást, belelátást a világba. Panaszkodtam az előbb, hogy milyen keserves az, ha az ember nem juthat hozzá a szellemi eszközkhöz, a szellemi táplálékhoz, amire áhítozik. És akkor egyszer csak belecsöppen a világ közepébe.”⁸¹ Nemcsak a műtárgyakhoz, az olasz főváros jelenéhez és múltjához (antikvitás kultúrájához), hanem a magyar szellemi élet korabeli élvonalához is közel került Nemes Nagy Ágnes Rómában az említett időszakban. „Beláthatatlan tapasztalat volt ez, két bezártság között egy fényes panorámafolyosó.

79 Filmekről szóló esszéi között a teljesség igénye nélkül szerepel természet- és állatfilm, tévéfilm, de olyan ún. szerzői filmek is, mint Pier Paolo Pasolini *Oidipusz királya* vagy Ingmar Bergman *Fanny és Alexander* című alkotása.

80 Szántó Piroska Nemes Nagy Ágnes szemében olyan küldetéses festő, aki megbízását esetleg az altamirai barlangból származó ósatyától szerezte, s olyan „nyom-olvasó festészetet” valósított meg, mely „a természet tárgyaiból, füvekből és lőfejekből, lepkékből és napraforgósárból következett a jelentésre, mint ósvadász egy letört ágból az ósvadra”. NEMES NAGY Ágnes, *Szántó Piroska kiállítása* = Uő., *Az élők mértana*, I., 677–678.

81 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával*. Kabdebó Lóránt interjúja = Uő., *Az élők mértana*, II., 229.

Nem utolsósorban azért, mert különben is érdekes szellemi közegben éltünk. A római akadémián lévő embereknek a névsora sem érdektelen. Ott voltak Ferenczy Bénék, ott volt Fülep Lajos, Lukács György, Kerényi Károly. Megjelent Balázs Béla. Ezek rövidebb-hosszabb időre. (...) Ott volt Meller Péter műtörténész Botticelli-szép feleségével. (...) Egy csomó festő, még nálunk is fiatalabb ösztöndíjasok. Meg sokan mások. Egy nagy Szigligeten éltünk ott Rómában, a római akadémián. Mindig tudott valaki valami újat mesélni, főleg Rómáról, anekdoták tömegei keringtek köztünk az etruszkoktól máig.”⁸²

A brüsszeli és amerikai útinaplókban szintén érzékeny leírásokat, megjegyzéseket fűz műemlékekhez, talán a teljesség igénye nélkül is bőven elég ezekből néhányat idézni: „Meghalok, ha még egy sor képet kell látnom. Szemben újabb múzeum, talpig zöld folyondárban, bástyákkal, kis mesevárnak tetszik. Elosonunk mellette. Katedrális. Itt rogyok le. Öthajós, ha jól emlékszem.”⁸³ A középkorban túl természetesen a kortárs, illetve a 20. századi művészetről olvashatunk olykor pusztán leíró jellegű, olykor ironikus megjegyzéseket is. „Moore szembenéz velünk: szállítása helikopteren, avatása. Kb. négy tonna bronz.”⁸⁴

Nemes Nagy Ágnes Budapesten is élénk szellemi műhelyt tart fenn, barátainak tudhatja a korszak legjelentősebb képzőművészeit is: „Az ötvenes években kerültünk közelebb Kassákhoz. Sokat voltunk nála a Bécsi úton, Békásmegyeren, ők is el-eljöttek hozzánk Klárral. Granasztói Pálék, Bálint Endréék, festők, zenészek tisztelői közé tartoztak.”⁸⁵

82 Uo., 194–195. Számos versében is felbukkan a Róma-élmény, például *Nem akarok*: „Rómában egyszer hullt a hó.” NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, 2016, 43. Vagy a költő életében kiadatlan versek közül *Róma* címmel szereplő versben egy visszaemlékezés: „Jaj, megfagyunk, jaj, csontig vág a fény / lóg a szögön a hazai szalonna, / s mint mikor felmentünk a Pantheonra, / úgy szédelgünk a szoba közepén.” NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 346.

83 NEMES NAGY Ágnes, *Brüsszeli útinapló* = Uő., *Az élők mértana*, II., 69.

84 Uo., 82.

85 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja* = Uő., *Az élők mértana*, II., 237.

Gyűjtőszenvedély. Egy „földhözragadt realista” képekhez fűződő viszonya

„– Az irodalmon kívül mi a szenvedélye?

– A képzőművészet. Bármerre utazom, ez nyújtja az elsődleges élményt. Nemcsak a múzeumok kincsei. A házak, az utcák, a kövek, a formák. (...) Szeretném verseimbe beleírni. Nem megy. De hiszem, hogy a sorokban mégis ott élnek a képek, a formák, ott él a szép élménye.”⁸⁶

Nemes Nagy Ágnes elvont és konkrét értelemben vett képgyűjtő szenvedélye, illetve ebből fakadó vizuális műveltsége a képzőművészethez és a művészettörténetekhez hasonlítható.

2015-ban láthattuk a Rényi András kurátori munkáját dicsérő nagyszabású El Kazovszkij-kiállítást a Nemzeti Galériában, amelynek során betekintést nyerhettünk a festő lapkivágatainak, képeslapjainak, egyszóval konkrét, kézzelfogható képgyűjteményének világába is. Érdekes párhuzam, hogy Nemes Nagy is rendelkezett hasonló gyűjteménnyel otthonában. „A kirakadófal jelenlegi látványosságai közül felhívom a figyelmet a chartes-i üvegablakra, Petőfi-arcképekre (...) egy röpke oldalra a Képes Krónikából, Mihály arkangyalra.”⁸⁷ A nyomtatott képgyűjteményeken túl Nemes Nagy Ágnes félelmetes mennyiségű képi emlékanyagot is felhalmozott emlékeiben, s azokat természetesen verseibe is beemelte.⁸⁸ A *Viadal* című vers ismét egyfajta vallomás a költő konkrét képek iránti rajongásáról: „A két marokkal körbefoghatót, / Az állandót

86 NEMES NAGY Ágnes, *Éjszaka sétáló tölgyfa. A lovak és az angyalok*. Bársony Éva könyvheti interjúja. = Uő., *Az élők mértana*, II., 309.

87 NEMES NAGY Ágnes, *Tárgyaim. Papír* = Uő., *Az élők mértana*, II., 24.

88 Vö. Nemes Nagy „rendkívül szerény fantáziájának” nevezi magát, illetve a versbeli képek gyűjtését „zsákmányolásnak” tekinti egyik interjújában. *Nádor Tamás interjúja*. Között = Uő., *Az élők mértana*, II., 420.

– a képeket szerettem: / Az elevent és mégsem elmúlót, / A rezdülőt s mégis rendületlent. / Lábak, lovak, pompásan mozdulók, / Szüntelenül dobogtak életemben.”⁸⁹

Nemes Nagy Ágnes óriási műveltséganyagának árnyalásához oral historyként említhető továbbá Németh Károly szekszárdi gimnáziumi tanár visszaemlékezése, mely szerint 1959. április 11-én egy költői est⁹⁰ alkalmából Nemes Nagy Ágnes néhány költőtársával, többek között Pilinszkyvel együtt Kiskunfélegyházára látogatott. Németh Károly úgy emlékezik, hogy igazi „szellemi fellélegzést, önbizalmat” hozott a település értelmiségi fiataljai számára a költők látogatása, akik a városka érdeklődőivel a költői est után éjszakába nyúló művészeti tárgyú beszélgetésbe kezdtek. Németh Károly Nemes Nagy Ágnestől hallott először például a preraffaelita festőkről.

A „képgyűjtés” azonban nemcsak egy furcsa hóbort, szenvedély, ami egyedül Nemes Nagy Ágnesre jellemző, hanem általában az irodalmi alkotás feltétele is. „Nehéz volna eltitkolni, hogy az irodalom mégiscsak tolvajművészet. Hogy természeténél fogva idegen tollakkal ékeskedő. Hogy mindazt, ami valaképpen művészetté teszi, társaitól orozza, a hangzást a zenétől, a láttatást a képzőművészettől, és mennyi mást hányféle kerítés mögül.”⁹¹

Összefoglalás

Németh Lajos művészettörténész *Művészet sorsfordulója* című könyvében jelenti ki, hogy semmiképpen sem beszélhetünk homogén fogalomként a modern képzőművészetről, hiszen „homlokegyenest ellenkező, egymás látszólag kizáró és tagadó irányokat, szélsőséges pólusokat foglal össze”.⁹² Még a társadalmi milió, sem a külsődleges vonások sem elegendőek ahhoz hogy egy adott művészeti megnyilvánulást értékeljünk, kategorizáljunk, viszont mégis van egy olyan szempont, ahol könnyebb felismerni a modern művészet egyes irányzatait összekötő szálakat, ez pedig a múlt művészetéhez való viszony. Nemes Nagy költészetének, modernségének mélyebb megértéséhez, ezen gondolatszálon továbbhaladva, a költő múltra vonatkozó elképzeléseit kell tisztáznunk. Ám a művészet múltjához való viszony megismerésekor nem elég például Babits-hoz vagy Babits antikvitás-képéhez, vagy akár Babits képleírásaihoz kapcsolódó benyomásait⁹³ vagy a köztudott Rilke-hatást feltérképeznünk, hanem a teljesebb, jobb rálátás kedvéért a (képző)művészet múltjáról gondoltakat is számításba kellene vennünk. Nemes Nagy Ágnes idevonatkozó nyilatkozatai is ezt erősítik meg: „Azután a görögök. Tudom, banalitás. Ha ugyan banalitás – különben is mindegy. A görögök kellene nekem, legkülönfélébb vetületeikben. Hogy újat mondjak, a görög szobrászat kell nekem, legkülönfélébb vetületeikben, az archaizmustól egészen a hellenizmusig. Olyan kell nekem mint a

92 NÉMETH Lajos, *A művészet sorsfordulója*, Ciceró, Budapest, 1999, 5.

93 Egy véletlenszerűen kiragadott példa alapján Nemes Nagyra nyilvánvalóan hatással volt az a képleírás, amit Babits Mihály a *Hegeso sírja* című versében valósított meg. Babits egy szonettet írt az athéni Nemzeti Régészeti Múzeumban őrzött sztlé alapján. A történetet további szép árnyalatokkal gazdagítja, hogy a vershez Borsos Miklós is készített illusztrációt, akit Nemes Nagy Ágnes szintén barátai között tudhatott. Babits költészetének művészettörténeti vonatkozásairól lásd részletesen KELEVEZ Ágnes, *Hegeso sírjától Beardsley önarcképig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében* = Uő., „Kit új korokba küldtek régi évek” Babits útján az antikvitástól napjainkig, Petőfi Irodalmi Múzeum, [Budapest, 2008], 41–55.

89 NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, 2016, I. m., 87.

90 Kiskunfélegyházi írói est 1959. április 16-án, melyen Nemes Nagy Ágnes is részt vett, s melyet Dobák István szervezett. „Utána hajnalig tartó beszélgetés a Csíkszereda utcában Dobákéknál. Úgy emlékszem Mészöly és Kálnoky nem jöttek. N. N. Á. az akkor kezdő Tóth Juditot hozta még.” Németh Károly tulajdonában lévő meghívóra írt feljegyzés, illetve szóbeli közlés alapján.

91 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., *Az élők mértana*, I., 89.

kyréni Vénusz, amit Rómában láttam.”⁹⁴ Utóbbi kijelentésben nyomon követhettük, hogy az anyagszerűség és az érzékletesség olyan kritériumok, amelyeket a görög szobrászat egyes alkotásai *par excellence* képviselhetnek, és amelyek a költő számára példává s talán soha el nem érhető ideákká válnak. Míg a „költészet legfőbb ellensége a szó”, addig „más művészeteknek semmi gondjuk az ilyesmivel. Megvan a saját elidegeníthetetlen érzékletességük, a kő, a szín, a hang, a forma. (...) Tehetnek akármit: semmiféle irányzat izmus, iskola el nem veheti velük született gazdagságukat, látható, tapintható mivoltukat, a művészet lényegénél őrt álló testszerűségüket.”⁹⁵

Nemes Nagy esszéiben részt vesz művészettörténeti vitákban is, például az *ut pictura poesis* kérdésében is állást foglal. A költészetet a festészetnél és különösen a zenénél és a képzőművészetnél kevésbé érzékletes művészetnek tartja.⁹⁶ A költészetet, mint láttuk, több versében a szobrászi munkához hasonlítja, többek között ezért válik központi metaforájává költészetének a szobor: „Nincs makacsabb, makacsabb / egy kőbe dobod magadat, / egy tárgyba dobod, egy kőbe dobod, egy kőbe dobod / eleven nyakad.”⁹⁷ Illetve: „Szobrokat

vittem hajón, / hatalmas arcuk névtelen. / Szobrokat vittem hajón, / hogy álljanak a szigeten.”⁹⁸ A szobor szerepeltetése, lehet szimbolikus, metaforikus – de írója lévén művészettörténész és „földhözragadt realista” –, azaz túl is mutat önmagán, de olykor mégsem csak a megnevezhetetlenre, hanem, mint láttuk, konkrét analógiákra is utalhat.

A bemutatott példák azt mutatják, hogy a költő vizuális tanultsága kiemelkedően fontos szempontja költészetének, de teljes életművének mindenkor befogadói számára is, sok olyan mű értelmezéséhez nyújthat adalékot s esetleg kulcsot is, amelyekhez az irodalmi hermeneutika eszköztára esetleg adott pontokon szegényesnek bizonyul, vagy olykor önisméltásra kényszerül. A művészettörténeti korszakok közül a bemutatott példák tükrében az ókori klasszikus művészet, az etruszk művészet, az ókeresztény művészet, a középkori művészet, a romantika, illetve a modern művészet egyes korszakai és egyéniségei állhattak legközelebb Nemes Nagy Ágneshez.

94 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja Nemes Nagy Ágnessel* = Uő., *Az élők mértana*, II., 193.

95 NEMES NAGY Ágnes, *Negatív szobrok* = Uő., *Az élők mértana*, I., 10.

96 „Mindannyian tudjuk: a költészet legfőbb ellensége a szó. A szónak értelme van. És meg nem szűnő élményünk a százszor regisztrált hasadás a szó mint mindennapi kommunikációs eszköz és a szó mint versre használt eszköz között. Más művészeteknek semmi gondjuk ilyesmivel.” Lásd NEMES NAGY Ágnes, *Negatív szobrok* = Uő., *Az élők mértana*, I., 10. Másutt: „mindazt ami voltaképpen [a költészetet] művészetté teszi, társaitól orozza, a hangzást a zenétől, a láttatást a képzőművészettől és mennyi más hányféle kerítés mögül.” Lásd NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., *Az élők mértana*, I., 89. „Az irodalom sajátos öszvérművészet a többi művészet között. Ugyan ki firtatná, hogy mi a »tartalma« egy szimfóniának? Olyan anyagból merít az irodalom, ami voltaképp másra való, művészetellenes anyag: a nyelvből.” (...) Az baj az irodalomban, hogy egy már elkészített anyaggal dolgozik, amelynek jelentése van. A kőnek nincs jelentése, az önmagának véve közömbös, tehát bármire felhasználható. (...) És az érzékletességben, valljuk be, éppen ezért az irodalom hátránya nagy a többi művészethez képest. Bár teljesen megtagadni tőle sem lehet az elsődleges, ritmikai-akusztikai érzékletességet, sem pedig a másodlagos, a képi érzékletességet.” NEMES NAGY Ágnes, *Rend és szabadság. Író és közelet*. Szerdahelyi István interjúja = Uő., *Az élők mértana*, II., 299.

97 A *Szobrok* című verset lásd NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, I. m., 96.

98 A *Szobrokat vittem* című verset lásd Uő., 96.

Apokrif Tüzek: Pilinszky

János és Kiss József

/
Bányai Tibor Márk

Intertextuális technikák a *Harmadnaponban*

Hogy az olvasás és az intertextualitás milyen szoros szálakkal kötődik egymáshoz, aligha szorul magyarázatra.¹ Az az intertextuális kapcsolat viszont, amely Pilinszky János (1921–1981) egyúttal a későmodern magyar líra egyik főművének tekinthető *Apokrif* és Kiss József (1843–1921) *Tüzek* című verse között tapasztalható, már részletesebb argumentációt igényel.

Maga Pilinszky a következőket mondja az *Apokrif* megírásával kapcsolatban: „Elég sokáig írtam, s rettenetesen kellett küzdenem azért, hogy közben mindent újra és újra elfelejtsek, mert a világ-irodalom ismerete elronthatja az embert, olyan verseket kezd írni, mintha azok műfordítások volnának.”² A költő saját interpretációja elsősorban nem alkotáslélektani vagy keletkezéstörténeti szempontból lehet igazán érdekes számunkra, hanem a tekintetben,

1 „A jelentésség, vagyis az értelem irodalmisága tehát sem nem a szövegben, sem nem az intertextusban van, hanem a kettő között félúton, az értelmezőben, amely sugalmazza az olvasónak, hogyan lássa ezeket, hogyan vesse egybe, s következképpen hogyan értelmezze őket különválaszthatatlanságukban”. Michael RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Enikő, Helikon, 1996/1–2., 78.

2 *Versekről, költőkről*, szerk. DOMOKOS Mátyás – LATOR László, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 189.

hogy vajon mennyiben mondható sikeresnek a *mindent elfelejtés* igyekezete.

A világirodalom ismeretének *rontó* hatása leginkább a különböző bibliai szöveghelyek alludálásában érhető tetten, de Szávai Dorottya például az *Apokrif*ot Kafka³ és Camus (*A pestis*)⁴ szövegvilága felől értelmezi. A költő által külön nem említett magyar irodalom vonatkozásában pedig közismert József Attila és Szabó Lőrinc lírájának hatása. Így például Kulcsár-Szabó Zoltán az *Apokrif* második részének a bibliai tékozló fiút megidéző nosztosz-jelenetét közvetett intertextuális viszonyban látja Szabó Lőrinc *A tékozló fiú csalódása* című versével, a következő szakaszt pedig az *Eszmélettel*.⁵ Schein Gábor az *Apokrif*ot a vadállat-hasonlat („Riadt vagyok, mint egy vadállat”) révén a *Nagyon fájjal* („mint amilyen gyámoltalan / a szükségét végző vadállat”) hozza kapcsolatba.⁶ Bókay Antal Pilinszky művét „poétikai szempontból” a *Téli éjszakához* köti.⁷ Horváth Kornélia számos – főként motivikusan adódó – József Attila-allúziót azonosít (*Óda, Ritkás erdő alatt, A Dunánál, Levegőt!, Ars poetica, Reménytelenül, Eszmélet, A város peremén*).⁸

Az *Apokrif* tehát – a szerzői kommentár (genette-i terminussal: metatextus) ellenére – jelentős mértékben reflektál világ- és magyar irodalmi szövegekre. Pilinszky emblematisz művének kanonikus helye a magyar irodalmi modernségben mindmáig megingathatatlan, így különösen izgalmas a műnek egy eddig még feltáratlan

3 SZÁVAI Dorottya, *A tékozló fiú példázatának újjáírása az Apokrif című költeményben* = Uo., *Bűn és imádság: A Pilinszky-líra camus-i és káfkai szöveghagyományáról*, Akadémiai, Budapest, 2005, 281–302.

4 Uo., 159–213.

5 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextuális háttér és szöveghagyomány rétegződése az Apokrifben* = Uo. *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 92–96, 101.

6 SCHEIN Gábor, *A csönd poétikája Pilinszky János költészetében* = Uo. *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 222.

7 BÓKAY Antal, *Az Apokrif – fantázia egy késő modern személyesség-konstrukció lehetőségeiről* = Apokrif. *A 12 legszebb magyar vers 2.*, szerk. FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2008, 67.

8 HORVÁTH Kornélia, *Léptek és rovátkák. Az Apokrif ars poetikája* = Apokrif. *A 12 legszebb magyar vers 2.*, 96–97.

intertextus mentén való újraértelmezése. Mivel a pretextus és poszt-textus kölcsönös jelentés(át)alakulása az (újra)olvasás során jön létre, az intertextuális olvasás során a szövegek többirányú értelmezését lehetővé tevő befogadási folyamat szükségszerűen felértékelődik. Ebben a szubjektív megközelítésben „a szerző–szöveg viszonyról az olvasó–szöveg viszonyra”⁹ helyeződik át az érdeklődés. Azonban a Pilinszky-recepcióban komoly hagyományokkal rendelkező biografikus értelmezést a szövegek kontextusában – diszkurzíve – megkerülhetetlennek tartom.¹⁰

Pilinszky a *Harmadnapon* (1959) több darabjában él a *vendég-szövegek* beillesztésének gesztusával. A magyar irodalom történetében „mérőföldkő”-nek tartott kötet¹¹ intertextuális vonatkozásai az *Apokrifot* megelőlegező *Senkiföldjén* ciklus két ismert darabjában, az *Ama kései*-ben és a *Mire megjösszben* szerteágazóak.

Ama kései

[Németh Lászlónak]

Ama kései, tékozló remény,
az utolsó, már nem a földet lakja,
mint viharokra emelt nyárderű,
felköltözik a halálos magasba.

Tolcsvai Nagy Gábor kismonográfiájában az *Ama kései*t tömörsége és összetettsége miatt a *Négysoros* és a későbbi rövid versek „egyértelmű elődjé”-nek tartja, „jöllehet második része, kivált a har-

madik sora még intertextuális József Attila-hatást mutat”.¹² Tolcsvai Nagy azonban e vers kapcsán egyetlen József Attila-pretextusra sem tér ki.

Az eredetileg a *Harmadnapon Senkiföldjén*-ciklusának záró-verseként megjelent négysorost Pilinszky a *Nagyvárosi ikonok*ban (1970) már Németh Lászlónak dedikálta. E gesztus implicit módon utalhat a szó szerinti átvételre. Azonban az 1959-es kiadásban még az ajánlás paratextusát sem találjuk. Domokos Mátyástól tudjuk, hogy a kötet megjelentetésének egyik feltétele az volt, hogy Pilinszky mellőzze ajánlásait.¹³ A *Harmadnapon*ban tehát ajánlás és idézőjel nélkül került a vendég-szöveg a vers harmadik sorába. Ilyenformán Genette kategorikus megfogalmazása alapján akár *plágium*nak, azaz „egy nem bevallott, de még szó szerinti kölcsönzés”-nek¹⁴ is minősíthetjük. Jelen esetben azonban termékenyebbnek gondolom Riffaterre megközelítését: „A szöveg olyan módon mondja önmagát, hogy egy másik szöveg önmagát mondását ismétli, hol szó szerint, hol valami különbséggel. Az észlelés tehát aleatorikus, mivel szükséges hozzá bizonyos fokú műveltség, előzetes olvasmányok.”¹⁵

Vekerdi László *A lélek csendje* című írásában mutat rá arra, hogy a „mint viharokra emelt nyárderű” hasonlat forrása Németh László *Bethlen Miklós* című esszéje.¹⁶ Némethnél az első bekezdés záromondata a következő: „Bethlen Gábor uralma – melyben a másfél század önmagát felülmúló értelmet nyert – az egyéniség diktatúrája az egyéniség fölött; viharokra emelt nyárderű.”¹⁷

12 TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Kalligram, Pozsony, 2002, 67.

13 DOMOKOS Mátyás, *Műhelytitkok a közelmúltból. Pilinszky János: Harmadnapon = Uő., Leletmentés*, Osiris, Budapest, 1996, 85–96.

14 GÉRARD GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURIÁN Mónika, Helikon 1996/1–2., 83.

15 RIFFATERRE, I. m., 68.

16 VEKERDI LÁSZLÓ, *A lélek csendje*, Napjaink 1982/1., 9–11.

17 Németh László sem említi az *Ama kései* kapcsán, hogy esszéje volna a hasonlat forrása: „Simone Weil nevét Pilinszky Jánostól hallottam először. Az ő számára valóságos pótevangéliummá vált: igényességének öröm, hitének megerősítés. Később meg is ajándékozott az idézetgyűjteménnyel, melyet Thibon készített az elhalt lány írásaiból. Ez az ajándék s a verses ajánlás fölötté: (Ama kései tékozló remény, az utolsó már nem a földet lakja. Mint viharokra emelt nyárderű, felköltözik a halálos magasba) – nyoma-

9 KULCSÁR-SZABÓ, Im., 9.

10 A biografikus irodalomértés kontextualitásának megkerülhetlenségéhez lásd pl. MEKIS D. János, *Megnyíló kontextusok = Uő., Vers és kontextus. A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma*, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2014, 26–39.

11 VERES András, *Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon = A magyar irodalom története*, III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 531.

A *Senkiföldjén*-ciklus egy másik alapidarabjában, a *Mire megjössz*-ben a szövegközöttség még szembeötlőbb. Tolcsvai Nagy szerint ez a vers a *Harmadnapon* költészettanilag legegységesebb darabja, amely a leginkább megelőlegezi a második ciklus (*Egy KZ-láger falára*) és főképp az *Apokrif* jellemzőit.¹⁸ A vers zárata („Ágyban, párnák közt, uccazajban / iszonyu lenne fölriadnom”) az ismert Petőfi-vers, az *Egy gondolat bánt engemet... szállóigévé* vált második sorának („Ágyban, párnák közt halni meg!”) allúziója. Petőfi költeménye a kíváncsú és remélt halálánem témájáról írva a romantikus váteszköltő szerepének megfelelően a békés kimúlással szemben a hősi halál ideálját fogalmazza meg. A régies írásmódú, de mégis szakszó-szerűen profán „uccazajban” deiktikusan, a modern nagyvárosi körülmények kontextusában ellenpontozza Petőfi patetikuságát. Pilinszky-nél nincs jelen a forradalmi pátoz, így a forradalmiságra való utalás is csak közvetetten érvényesül.

Apokrif Tüzek?

A Németh László-idézet és Petőfi szállóigévé vált szavai a szószertiség erejével vonódnak a Pilinszky-versekkel közös intertextuális hálóba. A *Hét* alapító szerkesztőjének, Kiss Józsefnek *Tüzek* című verse viszont már sokkal komplexebb módon kapcsolódik az *Egy KZ-láger falára*-ciklusban az *Apokrif*hoz.

Tüzek (részlet)

Ismeritek a vidám rőzselángot
S ropogását a vályog tűzhelyen?
A nyílt arcokat, a nyájas világot,

Apokrif (részlet)

Ismeritek az évek vonulását,
az évekét a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát,

tékos figyelmeztetés volt, hogy el kell mélyednem benne, milyen fontosnak tartja, hogy elolvassam.” NÉMETH László, *Olvasónapló 1968–1969*, Tiszatáj 1977/2., 16.

18 TOLCSVAI NAGY, I. m., 64.

Hol tréfa és dal önként megterem? ismeritek törődött kézfejem?

Első közelítésben is nyilvánvaló, hogy Kiss József kezdősorai és az *Apokrif* első részének negyedik versszaka feltűnő hasonlóságot mutat.¹⁹ Természetesen mindkét versre áll, hogy az éppen aktuálisan történő lineáris olvasás (vagy egyéb befogadás) során az intertextus dekódolása az adott befogadó szubjektív felismerésének a függvénye. Így könnyen előállhat az az életszerű helyzet, hogy a korábbi Kiss József-vers utal a későbbi *Apokrifra*, és így veszi kezdetét az újraolvasás folyamata.²⁰

Az intertextuális technika mind az *Ama kései*, mind a *Mire megjössz*, mind az *Apokrif* esetén a források (leg)elejére van alkalmazva. Petőfi megidézett sorai szállóige-szerűen ismerősen csengenek, és Kiss Józseftől is az egyik legemblematikusabb darabot választotta Pilinszky. A *Tüzek*nek az életműben kitüntetett fontosságát az is mutatja, hogy Komlós Aladár az 1961-es Kiss József-válogatáskötet címadó darabjaként ezt a verset közölte és nem például az 1905-ös orosz forradalmat üdvözlő *A Knyáz Potemkint*, amely inkább megfelelt volna a szocialista-realista irodalomszemléletnek – és mint ilyen a korszak iskolai irodalomtanításának elmaradhatatlan részét képezte. A költő maga is az 1899-ben megjelent *Összes költeményei* első kiadásának mottóját a *Tüzek*ből citálta, mégpedig a negyedik versszak első négy sorát: „Az én mezőmön nem értek kalászok, / Az én aratásom egy marék virág, / Az én gyönyöröm az álomlátások, / Az én világom egy álomvilág.”

Az *Apokrif* intertextuális vonatkozásait feldolgozó gazdag iroda-

19 Horváth Kornélia itt az *Apokrif*ban József Attila *Ódájának* szövegszerű alludálását látja: „az 1. rész negyedik versszakának »Ismeritek ...?« kezdésű kérdéssorozata [...] megidézi az *Óda* hasonlóan patetikus hangvételű, szó- és szerkezetismétlésre épülő megnyilatkozás-sorozatát (»Szeretlek, mint anyját a gyermek...«)”. HORVÁTH Kornélia, *Léptek és rovátkák = Apokrif. A 12 legszebb magyar vers 2.*, 96.

20 „[...] az intertextualitás az a jelenség, amelyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggéseket észleli.” RIFFATERRE, I. m., 67.

lomban e Kiss József–Pilinszky intertextusnak ez idáig nem bukkan-
tam a nyomára. Ezért a versek intertextuális újraolvasására teszek
javaslatot. Elemzésem kereteit leszűkítve érintőlegesen és vázlato-
san e klasszikus utalás lírapoétikai összefüggéseit vizsgálom. A két
vers nem pusztán esetlegesen hasonlít egymásra, hanem olyan szö-
vegközi kapcsolat áll fenn közöttük, melyben a kérdő modalitású
apoztrophé fiktív dialógushelyzetet teremt. A versek kapcsolata
messze túllép a strófaszerkezeti és retorikai egyezéseken. Közvetlen
és kötelező intertextusról van szó, amelyet az egyik vers ismeretében
alkalmasint egyszerűen nem tud nem felismerni a másik olvasója.
Havas László 1962-ben (tehát Julia Kristeva előtt) nem használhatta
az intertextualitás fogalmát, amikor Ady „rőzse-dal”-metaforája kap-
csán felhívta a figyelmet Kiss 1896-ban írt verse és a *Párisban járt
az Ősz* „szövegközi” kapcsolatára. Havas megfogalmazásában „nem
pusztán véletlen összecsengéssel állunk szemben, hanem egy magas
fokú művészi visszaérzéssel”.²¹ E megállapítás mutatis mutandis az
Apokrif–Tüzek vonatkozásban is helytálló lehet.

Az intertextualitás a poétikai-retorikai eljárások mellett szerke-
zeti, tematikus és műfaji-műnemi kapcsolatokat is teremthet.²²
A vers(részlet)ek között egyaránt fellelhetünk tematikus-motivikus,
szintaktikai, szemantikai és retorikai egyezéseket, továbbá számol-
nunk kell olyan verstani egybeesésekkel is, mint a metrikai-ritmikai
és rímtechnikai párhuzam.

A címek genetike-i értelemben közvetlenül nem állnak ugyan pa-
ratextuális viszonyban egymással, azonban maguk a művek meta-
textuálisan összekapcsolhatóak azon az alapon, hogy a recepció az
életművek legemblematisabb darabjaiként tartja számon őket.
Pilinszky versének címe a nem-kanonizáltság mellett konnotatív
utalhat az eredeti görög *apokrüptein* ’elrejtteni, eltakarni, eltitkolni’
vagy *apokrüphosz* ’rejtett, titkos’ ill. *apokrüphé* ’rejtekhely’ jelenté-

sek révén bizonyos „lappangó” intertextusokra.²³

Nemes Nagy Ágnes visszaemlékezéséből tudjuk, hogy Pilinszky
eredetileg az *Apokrifot* négysoros versszakokból próbálta felépíteni.
Azonban a jellemzően jambikus lejtésű, félrímes költemény strófa-
tagolásával elégedetlen volt, ezért azt hosszabb-rövidebb tömbökké
oldotta fel.²⁴ A mintául szolgáló *Tüzek* ezzel szemben szorosabban
megtartja a klasszikus verstani konvenciókat, így az összesen nyolc
darab nyolcsoros versszak olyan szabályos sor- és szótagszámú rit-
must és rímképletet tart ki mindvégig, amelyet már a kezdő négy
sor is modellál.

Verstani párhuzamok

A szövegközi párhuzamnak elsősorban nem a közvetlen idézés adja
az alapját, hiszen Pilinszky szó szerint egyedül az „Ismeritek (...)?”
frázist veszi át. A versforma sokkal inkább jelenthet közös nevezőt.
Komlós Aladár az 1961-es *Tüzek*-válogatáskötethez írt bevezető
tanulmányában Kiss egyik legnagyobb érdeméként a jambikus ver-
selés tökéletesítését, a jambusnak a magyaros verseléshez való kö-
zelítését emeli ki.²⁵ A jambust illetően azonban nem árt a körülte-
kintés. Radnóti Sándornak az önkényes és erőltetett ritmizálástól
óvó intése Pilinszky kapcsán fokozottan érvényes: „Nem túlzás,
ha azt mondjuk, hogy az egész XX. századi magyar lírai hagyomány
a jambus uralma alatt áll. A versolvasói átértelmezések gyakran azt

23 „Elképzelhető tehát olyan értelmezés is, amely szerint az *Apokrif* címének és architextualitásának kettőssége a »feltárás« beszédaktusát az »elrejtett« üzenet formájába helyezi.” KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 89.

24 „A verset sorról sorra ismerem, megvitattam vele minden szavát. Másutt is megir-
tam, hogy halálsápadtan keresett föl egy alkalommal, és közölte, hogy a vers – az *Apok-
rif* tudniillik – rossz. Alig tudtam vigasztalni. Három nap múlva viszont ragyogó arccal
jelentette, hogy mégis jó, mert az eredeti négysoros versszakokat egybefüggővé alakí-
totta át, illetve bizonyos eltérő hosszúságú részekre tagolta.” *Az égbolttal volt eljegyezve:
Beszélgetés Nemes Nagy Ágnessel = In memoriam Pilinszky*, szerk. BOGYAY Katalin, Officina
Nova, Budapest, é. n., 22.

25 „De már a 70-es évek elejétől merészen szakít a szabályokkal és a füleire bizza ma-
gát.” Kiss József, *Tüzek*, szerk., KOMLÓS Aladár, Szépirodalmi, Budapest, 1961, 36.

21 HAVAS László, *Egy Ady-metafora előzménye*, ItK 1962/6., 739.

22 KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 11.

is besuvasztják e ritmuskörbe, ami nem, vagy nem föltétlenül tartozik oda, felütéseket véelve hallani visszajára fordítanak trochaikus lejtéseket és jambizálják a hangsúlyos ütemet.”²⁶ Radnóti szavait messzemenően respektálva vizsgáljuk most meg a két vers metrikai-ritmikai struktúrájának a nyelvi értelemképzés tekintetében releváns összefüggéseit.

A négysoros részletek megegyeznek szótagszám, metrika és rímelés tekintetében: 11A | 10B | 11A | 10B. A sorok tagolása azonos: 5|6 osztatú tizenegyesek és felező tízesek váltakoznak, egyedül az *Apokrif*-részletben a negyedik sor felezője vág ketté szót, de még ez a „tő-rödött” sem túl disszonáns, mivel – köszönhetően a szimultán verselésnek – áthidalja a jambus. Önmagában deklamálva az *Apokrif*-részlet első sora csupán egy 5|6 osztatú ütemhangsúlyos tizenegyesnek tűnik. Azonban ha az egész vers vagy akár csak a kiemelt részlet kontextusában ritmizáljuk, könnyen kihallhatjuk belőle a jambikus lejtést, mégpedig egy hatodfeles jambust, amelynek első és negyedik lába ugyan trocheus, de a második, harmadik és ötödik láb, valamint a csonka hatodik már egyértelműen jambikus lejtésű. (Tehát öt és fél lábból három és fél.) A második jambust pyrrichius helyettesíti. A jambikus ti-tá-ti-tá lüktetés tehát nem azonos amplitúdóval járja át a sor egészét. Mivel az ötödik láb jambus, ezért a sorvégi csonka láb csonka jambusnak, pontosabban egy csonka jambust helyettesítő csonka trocheusnak minősül. Következésképpen a „vo-nulá-sát”²⁷ egyértelműen ereszkedő (tá-ti) ritmusú rím, azaz nőrim. A *Tüzek*-részlet első sora sem csak 5|6 osztatú tizenegyesként deklamálható, hanem hatodfeles jambusként is. Csak az első láb aritmikus trocheus („Isme-ritek”), az ötödik láb itt is szabályos jambus, a sorvégi „rő-zselán-got” pedig szintén nőrim.

Mindkét részlet második sora szimultán felező tízes és ötös jambus.

26 RADNÓTI SÁNDOR, *Formaproblémák* = Uő., *A szenvedő misztikus (Misztika és líra összefüggése)*, Akadémiai, Budapest, 1981, 117.

27 További félkövér kiemelések: B. T. M.

A különbség csupán az, hogy amíg az *Apokrif*ban a negyedik jambust spondeus, addig a *Tüzek*ben az első jambust pyrrichius, a másodikat pedig spondeus helyettesíti. „A gyűrött földeken” és „a vályog tűz helyen” egyfelől ugyanolyan hármas jambusok (első lábuk szabályos jambus, a második trocheus, a harmadik pyrrichius), másfelől pedig még azonos mondatrészek (minőségjelzős helyhatározók) is. A *föld* és *vályog* szavak szemantikája nagyon hasonló ezekben a párhuzamos szintagmákban. A *vályog*, tkp. a napon kiszáritott *föld* a falusi élet idilljét konnotálja. Ezzel szemben a *gyűrött földeken az évek vonulása* az idő pusztító hatását konstatálja. Kiss Józsefnél a *rőzseláng* és a vályog tűzhely pozitív jelentésmezejébe a *nyájas világ* egy archaizáló népies regiszter (ti. *világosság*) révén is kapcsolódik.

A harmadik sorok egyrészt 5|6 osztatú tizenegyesek, másrészt hatodfeles jambusok. Az *Apokrif*-sor olyan hatodfeles jambus, amelyben gyakorlatilag egyetlen tiszta jambus sincsen, mert az első, a negyedik és az ötödik jambust spondeus, a másodikat és a harmadikat pedig egy-egy pyrrichius helyettesíti. Ettől még a jambikus ti-tá-ti-tá lüktetés megvalósul, éppen ezért a csonka lábra végződő sor vége nőrimként csenghet össze az első sorral: „vo-nulá-sát”–„rán-cát”. A *Tüzek*-sor egészén is végigvonul a jambikus lüktetés – kivéve a második láb trocheusát. Az első és harmadik sor keresztíme („rő-zse-lán-got”–„vilá-got”) szintén szabályos nőrim.

Az *Apokrif*-részlet negyedik sora a másodikra rímelő olyan ötös jambus, amelyben a felező tízes szimultán hatása már gyengébb, mivel a sorfelező ütemhatár kettévágja a „tő-rödött” szót. Annak ellenére, hogy az első láb trocheus, érvényesül a jambikus lejtés, mivelhogy a többi négy láb jambikus (a negyedik láb trocheusát és a sorvégi pyrrichiust jambusnak tekinthetjük). A *Tüzek*-részlet tisztán jambikus lejtésű negyedik sora egyúttal szabályos felező tízes is. Az első és a negyedik jambust spondeus helyettesíti, az ötödiket pedig pyrrichius. Ez a pyrrichius, ugyanúgy, mint az *Apokrif*ban, hímrím-

ként rímel a második sorra: „tűz-helyen”–„meg-terem”, ill. „föld-ken”–„kéz-fejem”. A két költő keresztrímei együtt tökéletes – kivétel nélkül *e* magánhangzóból álló – bokorrímet alkothatnának! További rímtechnikai párhuzam a két részlet között, hogy a második sorok ugyanarra az *-en* határozóragra végződnek („földeken”–„tűzhelyen”), és a negyedik sorban az *-em* birtokos személyjel, illetve igető is tisztán rímel („kézf^{em}”–„megter^{em}”).

Összességében megállapítható, hogy a versrészletek olyan szimultán verselésű, keresztrímes négysorosok, amelyben 5|6 osztatú tizenegyesek és felező tízesek váltakoznak oly módon, hogy az első és harmadik sorokat mint hatodfeles jambusokat nőrímek, a második és negyedik sorokat mint ötös jambusokat hímrímek kapcsolják össze.

Rítmustörés és formabontás az Apokrifban

Pilinszkynél a kötött formák felbontása nemcsak költészetének második felétől, a szabadversig eljutó *Szálkák*kal (1972) kezdődő alkotói korszaktól, hanem már a *Harmadnapon*nal megindul. Ennek az átalakulásnak a nyitánya és egyben legnyilvánvalóbb példája a *Trapéz és korlát*ot (1946) még teljesen uraló szabályos jambikus lüktetésnek az előbeszédhez közelítő (fel)oldása. E folyamat megindulásának eklatáns példája az *Apokrif*.²⁸

A fenti versrészletek döntően emelkedő verslábakra épülő jambikus ritmusát tompítja ugyan egy-két pyrrichius és spondeus, de a jambussal ellentétes lejtésű, ereszkedő trocheus (— u) csak kétszer töri meg. Pilinszkynél a negyedik sort kezdő anaforikus felütés, az

28 Költészetének legradikálisabb fordulatát Pilinszky 1978-ban, lírai alkotókorszakának végén Máár Gyulának az *Egyenes Labirintus* című portréfilmben a következőképpen jellemzi: „Az előző verseimben a figyelmem teljesen direkt volt; tehát szemügyre vettem valamit, és azt teljes hangsúlyával megcsináltam. Most a mellékörejekre figyelek, és majdnemhogy a főhangsúlyt elnyomom, hogy halljam a mellékörejeiket... amik tétovábbak... Szóval, amíg az egyik a Duna lehetne, az első korszakom, a második a Tisza.” *Pilinszky-portré a televízióban* = PILINSZKY János *Összegyűjtött művei. Beszélgetések*, szerk. HAFNER Zoltán, Századvég, Budapest, 169.

„ismeritek” első lába trocheus. A *Tüzek* harmadik sorának második lába („arco-”) szintén trocheus.

A jambikus lüktetés nemcsak a vizsgált sorokon, hanem az *Apokrif* egészén, mindhárom részén végigvonul, de döntően nem tiszta jambusok szekvenciáiként, hanem – néhol egészen – fellazított formában. A jambus jelenlétét markánsan kiemelik az olyan tiszta képeltű sorok, mint a második részből a „kit úgy szerettem. Év az évre” (u—|u—|u—|u—|u) ötödfelés és a harmadik részből a „halott redő, ezer rovátka rajza” (u—|u—|u—|u—|u—|u) hatodfeles jambus. Az előbbi esetben a ritmus olyan radikálisan bontja meg a szintaktikai tagolást („-tem. Év”), hogy a két mondatot „összerántó” jambus önmagára irányítja a figyelmet.

A *mintavers*ssel összevetve is kirajzolódik az *Apokrif*ban az a finom diszszonancia, amely az *Trapéz és korlát* (1946) darabjait még egyáltalán nem jellemezte. A versrészletek páratlan soraiban a rövid szótagnak minősülő hatodik csonka jambus metrikai elkülönülését Kiss Józsefnél is lágyan ellenpontozza a nőrim kétszótagúsága: „-zselán-got” (u—|u) és „vilá-got” (u—|u). Pilinszkynél azonban az utolsó jambus nemhogy csak csonka, hanem még – engedve a sorvégi licentiának – természetesen hosszú szótag (syllaba natura longa) is: „-nulá-sát”(u—|—), ill. „-ság ráncát”(u—|—).

A *Harmadnapon* és a *Nagyvárosi ikonok* (1970) verseinek fő formaszervező elve továbbra is a sor marad.²⁹ E versekben is még a „klasszikus” versmondat *egy sor = egy (tag)mondat* képlet érvényesül. Ekkor még nyomokban sem jelentkezik Pilinszky költészetben például az az enjambement-nak köszönhető termékeny többértelműség, amely majd a hatvanas–hetvenes évek magyar lírafordulatában fog az egyik meghatározó nyelvkritikus jegynek mutatkozni.³⁰

29 SZITÁR Katalin, *A rejtőző megmutatkozása (Pilinszky János: Apokrif) = Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 28.

30 A lírafordulat nyelvkritikus jegyeihez lásd MARGÓCSY István, „Névszón ige”, *Jelenkor* 1995/1., 18–30; és Uő., *Milyenek is a nyolcvanas évek a magyar költészetben? vagy meg-*

A ritmus kérdésével, szögezi le Horváth Kornélia, nem igazán számolnak az utóbbi évtizedek líraelméletei, így például a Paul de Manhoz köthető irodalomtudományi irányzat sem.³¹ Azonban a hangzóság mindig is a költészet egyik legjellemzőbb specifikuma volt – gondoljunk akár az antik görög líra (*lúra*) és zene (*musziké*) egymást kölcsönösen feltételező kapcsolatára, vagy arra az egyszerű tényre, hogy a hangképző szervek még a néma olvasás során is működnek *önkéntelenül*. Kérdés, hogy a ritmus mint közvetlen referenciával nem bíró poétikai eszköz vajon szemantizálható-e, és ha igen, mennyiben. Erősíti vagy gyengíti inkább a nyelv jelentésségét? Horváth Kornélia mellett érvel, hogy a ritmustól mint versspecifikus tényezőtől akkor sem vonható meg a jelentésképzés lehetősége, ha az olvasás során a ritmus szemantizálása esetlegesen tűnik.³² Géher István László még tovább megy: mind az időmértékes és ütemhangsúlyos, mind pedig a szabad- és prózavers vonatkozásában a zenei jelentésadás olyan implicit részének tartja a hosszú–rövid szótagok szekvenciáit, amelyek a szavak lexémáiban kódolt feszítő-oldó ketősségeként vannak jelen.³³

Kulcsár-Szabó Zoltán a formabontással hozza összefüggésbe a ritmusnak a lexikai szinten közvetetten érvényesülő értelemképző hatását: „A ritmus és a metrika implicit írásszerűsége nyilvánul meg abban is, hogy éppen ezek a költői nyelv azon rétegei, amelyek – mivel nem feltétlenül esnek egybe az értelmi vagy szintaktikai tagolással – lehetővé teszik a szónál kisebb nyelvi egységek aktivitását

vagy érzékelését.”³⁴ A versritmus szemantizálhatósága kapcsán Horváth Kornélia is a ritmustörést hangsúlyozza: „Úgy tűnik, a ritmus, s elsősorban a mértékes ritmus eltéréseit azon szóformá(k)ra vonatkoztatva tudjuk interpretálni, amely(ek)et a ritmikai elhajlás a szöveg folytonosságából *kiemel*, megtörve és lerombolva ezáltal a ritmikus versbeszéd kontinuitásában megképződő jelentést.”³⁵

Az „Ismeritek (...)?” részint az aposztrophé implicit vokatívuszként, részint ritmikai hangütésként működik. A jambikus ütemeket megelőző ún. *első paión* vagy *paeon* (—u|u u)³⁶ ereszkedő lejtésével markánsan kikülönül, *kiri* a szöveg hangzóságából. A versritmustól élesen elütő négy szótagos ritmusegység egybeesik az „Ismeritek (...)?” lexémával, így még inkább kijelölődik a vers-, illetve strófafezdés. Egyúttal létrejön a *Tüzek* és az *Apokrif* vonatkozásában az intertextualitás „legexplicitebb és a legszószerintibb változata”: az idézet.³⁷

Az *Apokrif*-részletben a jambus *kopogását*,³⁸ a „kopogó monotóniá”-t³⁹ kiemelő *t* hangok és az őket ellenpontoszó *j* (*ly*) *l* és *r* likvidák sűrű rekurrenciája teremthet olyan hangszimbolikát, amely érzelmi-hangulati hatásával fokozza az egész szövegteret uraló mulandóság szemantikáját.

Az *ek* hangkapcsolat-ismétlés, illetve anagrammatikus alakzat oly módon teszi a hangot a lírai megnyilatkozás szemantizálható specifikumává, hogy a megszólítottakat („ismeritek”, „értitek”) mint közelebből meg nem nevezett szubjektumokat és a megismerés

fordítva: *Milyen is a magyar költészet a nyolcvanas években?*, Új Holnap 1995/11., 39–44.

31 „Az a Paul de Man nevével fémjelezhető megközelítés például, mely a szöveg és az olvasás fenomenalitásával szemben az inskripció, az írás materialitásának ad elsőbbséget, szükségképpen eltekint a versszöveg ritmikai aspektusának (hangzóságának) vizsgálatától.” HORVÁTH, *A versértelmezés ritmikai aspektusáról* = *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijarat, Budapest, 2006, 11.

32 Uo., 21.

33 GÉHER István László, *Dekonstruált ritmika. A vers szótagidőtartam-lüktetésének szimmetriarendje* Weöres Sándor Magyar etűdök-verseinek 1. sorozatában, Ráció, Budapest, 2014, 15.

34 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = Uo., *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvészlelet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 43.

35 HORVÁTH, *I. m.*, 28.

36 Az *első paión* egy trocheusból (—u) és egy pyrrichusból (uu) álló négy szótagú ereszkedő versláb.

37 GENETTE, *I. m.*, 83.

38 Cs. Szabó László egy interjúban frappánsan megjegyzi Pilinszkynek, hogy az *Apokrif* címe „[l]ehetne *Kopogós* is. Hatalmas a láttató ereje, de üteme kopogós. Ha tapinthatnám, azt mondanám, érdes, rücskös a felülete. Mintha kő szülte volna, úgy hangzik nekem”. A *történés ideje* = PILINSZKY János *Összegyűjtött művei. Beszélgetések*, szerk. HAFNER Zoltán, Századvég, Budapest, 16.

39 RADNÓTI, *I. m.*, 117.

objektumait („évek”, „évekét”, „földrak”, „kézfajem”) fonikusan – részben – azonosítja. Az *unio mystica*⁴⁰ szubjektum–objektum egységének potenciális jelenlétét az aposztrophé *itt és most*ja tovább erősíti.⁴¹

Aposztrophé és emlékezet

Kiss és Pilinszky versrészleteinek modalitása azonos. A kérdő mondatok szintaktikai párhuzamát kiemeli a klasszikus versmondat-szerkesztés, melynek értelmében minden sor egy-egy tagmondatból áll. Erre a szerkezetre épülnek az egészen hasonló szerkezetű mellérendelések – egy kivétellel: a *Tüzek*-részlet negyedik sora helyhatározói alárendelés. Az *Apokrif* első részének negyedik versszakában a továbbiakban is a mellérendelés dominál, melyet háromszor is mondatkezdő És vezet be.

A kezdősorok az „Ismeritek (...)?” igével kezdődnek, és a kérdés grammatikai tárgyával folytatódnak: „az évek vonulását”, illetve „a vidám rőzselángot”. Az első sorok bővített tárgyának két szóba sűrített megismétlésével kezdődnek a második sorok: „az évekét”, azaz *az évek vonulását*, illetve „S ropogását”, azaz: és a vidám rőzseláng ropogását. A sűrítés azonban eltérő módon történik. Az „az évekét” az első sorból levezethető, a „S ropogását” nem. Az „az évekét” és a „S ropogását” éppúgy négy szótagos tárgy, mint az első sorok végén a „vonulását” és a „rőzselángot”. A harmadik sorok szintén bővítőmelyes tárgyra végződnek („a mulandóság ráncát”, ill. „a nyájas világot”), és keresztrímet alkotnak az első sorok tárgyával.

40 Pilinszky-nél az *unio mystica* kérdéséhez lásd bővebben RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus (Misztika és líra összefüggése)*, és MÁRTONFFY Marcell, *Katolikus historizmus és apokrif magánbeszéd. Teológiai törésvonal Pilinszky prózájában*, Irodalomtörténet 2007/1., 65–91.

41 „Az aposztrophé ellenáll az elbeszélésnek, mert *most*ja nem egy időbeli sorozat pillanata, hanem a diszkurzus, az írás *most*ja. Az írásnak ezen temporalitása alig megértett és nehezen elgondolható, de úgy tűnik, ez az, amire a líra törekszik.” Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 386.

Az *Apokrif*ban az „Ismeritek az évek vonulását” absztraktságát a következő sor helyhatározóval kiegészült ismétléssel konkretizálja („a gyűrött földéken”). A „mulandóság ráncát”-val azonosítható „kézfajem” *hic et nunc* feszíti szét az aposztrophé *nyelvi* dialógusát.⁴² A kéz felmutatásának fizikai gesztusa olyan beszéd(cselekvés)en túli, transzcendens aktusként reprezentálódik, amely túllép a kimondhatóság–kimondhatatlanság dichotómián. Az *ismeritek? értitek? tudjátok?* kérdések sorozata ilyenformán a megismerhetőség határainak feszegetésére irányul.

Az *Apokrif* gondolatritmikus kérdéssorát a *fa* motívuma vezeti be: „hányódom én, mint ezer levelével, / és szólok én, mint éjzárban a fa”. Ebben a nyelven túlra mutató, metafizikai perspektívájú hasonlatban a fa olyasvalamiként jelenik meg, mint ami tud beszélni. A fák a vers második részében is a hangadással kapcsolatosak: „Valamikor a paradicsom állt itt. / Félálomban újuló fájdalom: / hallani óriási fáit”. A fának mint egyetemes szimbólumnak a sokirányú értelmezési lehetőségét az *Apokrif*ban – életfa; a jó és rossz tudásának fája; Krisztus keresztfája – Szigeti Lajos Sándor,⁴³ újabban pedig Horváth Kornélia⁴⁴ fejtette ki.

Az aposztrophé, annak ellenére, hogy a műegészre nem terjed ki, meghatározó jelentőségű retorikai alakzat mindkét versben. A megszólító odafordulás a nyitányt követően már nem jelenik meg a *Tüzek*-ben, ahogy az *Apokrif* harmadik részében sem. Pilinszky-nél az „Ismeritek?” kezdetű kérdéssoron kívül a későbbiekben még egy alkalommal, a második rész második felében hoz létre egy fiktív dialógushelyzetet egy szintén tág értelmezési lehetőségeket nyújtó *te* vonatkozásában („Csak most az egyszer szólhatnék veled, / kit úgy szerettem...”).

42 E rész fokozatosan konkretizálódó metaforikus és metonimikus „dologmegnevezése”-hez lásd bővebben TOLCSVAI NAGY, I. m., 106–107.

43 SZIGETI Lajos Sándor, *A teremtetten csendje. Pilinszky Apokrifja és apokrifjai = Merre? Hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1997, 51.

44 HORVÁTH Kornélia, *Léptek és rovátkák*, = Apokrif. A 12 legszebb magyar vers 2., 96–97.

Jonathan Culler az aposztrophét olyan alapfiguraként fogja fel, „amely a legradikálisabb, legzavarbaejtőbb, legmesterkétebb és legmisztikusabb a lírában, sőt lehetséges lenne ezt az alakzatot magával a lírával azonosítani”.⁴⁵ Mert kikhez is szól voltaképpen az „Ismeritek?” implicit vokatívusza? Kiss verse már az ötödik sortól átvált egy klaszikus lírai monológba, így a verskezdő dialógus címzettjének a mindenkor olvasót tételezhetjük. Szűcs Teri az *Apokrif*nál szintén a befogadókat jelöli meg, akikre a versbeli beszélő mint „utolsó, egyetlen tanú” rábízhatja bizonyágtételét.⁴⁶ Ehhez a szemlélethez nagyon közel áll Szávai Dorottya értelmezése is, miszerint „a lírai beszélő a valódi dialógus reményéről lemondva »fiktív párbeszédeket« folytat”.⁴⁷ A megismerés tárgyai azonban már ambivalens viszonyban állnak a két versben. Pilinszkynél a múlandóság, a föld és az emberi test gyűrődése in érvényesülő időmúlás áll a középpontban, Kissnél viszont egy derűs és barátságos emberi közösség, a meleg, védett lakhely leírása köré szerveződik az aposztrophé. Pilinszkynél az *Ismeritek?* anaforikus ismétlése fokozza ugyan a kérdés illokúciós erejét, azonban a *másik*, a megszólítottak pontos kiléte továbbra is rejtve marad.

A *Tüzek*ben az aposztrophé által már az első sorokban konstituálódik az az önmagát énként megnevező hang, amely mindvégig egységes marad. A „rözscláng” itt az egymással szorosan megfeleltethető szerző és beszélő költészetének szimbóluma. Ilyen egyértelmű biografikus párhuzamot Pilinszkynél nem látunk. Az *Apokrif* lírai szubjektuma önmagáról harmadik személyű megszólalással is beszél. Ezt a perspektívaváltás az első-második rész átkötésében jön létre:

Így indulok Szemközt a pusztulással
egy ember lépked hangtalan.

45 CULLER, J. m., 372.

46 SZÜCS Teri, *A tanúság viszonyai az Apokrifban: A jelölés lehetetlenségétől a jellé válásig* = *Apokrif. A 12 legszebb magyar vers* 2., 123.

47 SZÁVAI Dorottya, J. m., 300.

Nincs semmije, árnyéka van.

Meg botja van. Meg rabruhája van.

2

Ezért tanultam járni! Ezekért

a kései, keserű léptekért.

Az *Apokrif* első részének időszerkezete Kulcsár-Szabó szerint „szándékoltan» homályos”, azonban az apokaliptikus beszédmód és egy „»univerzalizált« időhelyzet” nyilvánvaló.⁴⁸ Az *Apokrif*többszörösen rétegzett jelentésszintjei és heterogén retorikája idegen a *Tüzek* lineáris vonalvezetésétől („Szálló időnek suhogó fővénye – / Minek bolygatni, amit betemet?”).

Mind Kiss József, mind Pilinszky verse az idő múlását, a múlandóságot teszi tárgyává, de amíg az *Apokrif* leginkább egy apokaliptikus jövőbe tekintő próféciaként olvasható,⁴⁹ addig a *Tüzek* a boldog ifjúkorra való visszaemlékezésésként. Kiss József versének szerkezete azonban retorikailag nem egységes: hanem három markánsan elkülönülő részre tagolódik. Az első-negyedik versszak az emlékezést viszi színre, majd a költemény felénél, az ötödik versszakban fordulat következik, és a beszélő addigi retrospekciója átalakul prófétikus előretekinthetessé, de ebben a látomásban nem a végítélet, hanem egy áhított forradalmiság jelenik meg. A nyolcadik versszakban a beszélő visszatér saját jelen idejéhez, ezáltal a nyitó, illetve záró négy sor az írás jelen idejeként tükörszimmetrikusan keretezi a verset. A záróban a beszélő saját jelen idejűségét deiktikusan („Itt ülök némán”) reprezentálja:

48 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextuális háttér és szöveg hagyomány rétegződése az Apokrifben*, 93.

49 Pilinszky apokaliptikus beszédmódjához lásd bővebben SCHEIN Gábor, *Az eszkatologikus szemlélet uralmáról és az apokaliptikusság visszavonásáról* Pilinszky János lírájában = Uő., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 187–209.

Látom mozdulni, – látom keveredni –
Egy új Marseillaise gyújtó hanginál,
Az ócska tetőkbe üszköket vetni...
Míg az utolsó is véres lángban áll!

– S amíg lelkeimmel káprázatok játsznak
S jövődő tüzek délibábja von,
Amelyek távol ég alján cikáznak –
Valamikor – beomlott síromon,
Itt ülök némán, magamba rogyva,
Míg száll az óra, mint egy pillanat,
És félig ébren és félig álomba’
Piszkálgatom a húnyó parazsat.

A *Tüzek* hármas szerkezete és az *Apokrif* három számozott része egy az egyben nem feleltethető meg egymásnak, mivel a beszélői pozíciók gyökeresen eltérőek. Az *Apokrif*ot lineárisan olvasó Horváth Kornélia a lírai én három fázisát különíti el.⁵⁰ A *Tüzek* beszélőjének pozicionálása kapcsán viszont semmiféle variabilitásról nem beszélhetünk, mivel az én-konceptió végig egységes marad. Tematikus-motivikus szempontból viszont a versek között több párhuzam is adódik. Gondoljunk például az *oduikból elővánszorgó rászedett és megcsalt milliók* és a *hasadt patákon, hártyás lábakon taposó fájdalom* vagy a *kutyaólak csöndje* szövegszerű allúziójára:

Ha összeomlik mindaz, ami korhadt, És tudjátok nevét az árvaságnak?
Mi évezredek véres bálványa volt, És tudjátok, miféle fájdalom

50 „Az *Apokrif* három része a lírai én [...] három fázisaként is olvasható, vagyis egy olyan »utazás«-ként, melynek során az én a grammatikai személyek variabilitásával jelölt »kollektív zóna«-ból az én nyelvi jelöltségét dominanciához juttató személyesbe »lépked át«, s végül eljut a személytelen területre”. HORVÁTH Kornélia, *Léptek és rovátkák*, 105.

És oduikból elővánszorgnak tapossa itt az örökös sötétet
A rászedett, a megcsalt milliók... hasadt patákon, hártyás lábakon?

Kiss József emblematis darabja és Pilinszky kultuszverse egyaránt olvasható ars poeticaként. Kiss kanonikus helye máig tisztázatlan irodalomtörténetünkben, Ács Gábor 2000-es években írott munkáiban⁵¹ például a kiegyezés utáni költészet egyik legmarkánsabb alakjaként aposztrofálta az első igazán jelentős magyar-zsidó költőt (Komlós Aladár terminusa).⁵²

Milyen funkciót tulajdoníthatunk tehát a két „főmű” sokrétű szövegközi kapcsolatának? Feltehető egy szándékolt jelentésmező létrehozása a megidézett (élet)mű révén. Más szóval tisztelgés, hommage a pretextus és szerzője előtt. Ahogy a fentiekből is látszik, ez a Kiss József-intertextus Pilinszky eltéveszthetetlen hangú lírájában elsősorban a versforma felől válik motiválttá. A hangzóság ritmikai és rímtechnikai párhuzama mellett a retorikai, szintaktikai és tematikus-szemantikai összefüggések arra engednek következtetni, hogy Pilinszky az *Apokrif*tal mint „holokausztra reflektáló, tanúsító műalkotás”-sal⁵³ a modernség kezdetének zsidó szubkultúrájához nyúl vissza.

51 Ács Gábor, *Kiss József Összegyűjtött versei, s. a. r.*, jegyz. HEGEDŐS Mária, Argumentum, Budapest, 2001., ItK 2002/5–6., 720–727; Uő., *Nemzetfelfogás és magyarságkép Kiss József költészetében = Nemzet – identitás – irodalom. A nemzetfogalom változatai és a közösségi identifikáció kérdései a régi és a klasszikus magyar irodalomban*, szerk., BÉNYEI Péter – GÖNCZY Mónika, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2005, 485–516; Uő., *Kiss József irodalmi indulása*, Budapesti Negyed 2008/2., 225–241.

52 KÖBÁNYAI János, *A magyar–zsidó irodalom története*, Múlt és Jövő, Budapest, 2012, 180.

53 SZÜCS, I. m., 119.

Lakatos István költészete

A Pokol tornácán előtt

Kötettervek, zsengek, előzmények

/

Z. Urbán Péter

I. Az életmű kettős dinamikája

Korántsem tekinthető egyedi alkotói gyakorlatnak az, hogy a költő egy-egy elkészült művén idővel változat, azt – akár egy korábbi publikálást követően is – újrírja. A kritikai szövegkiadás területén meghonosodott *ultima manus* elv szerint ilyenkor a szerző által jóváhagyott legkésőbbi változatot kell a mű végső formájának tekinteni, a korábbi variációk pedig legfeljebb keletkezéstörténeti adalékként, jegyzetként szerepelnek a kiadásokban. Ezek szerint a szerző halála nemcsak abban az értelemben jelenti az életmű lezárását, hogy az már nem bővül tovább újabb művekkel, hanem abban is, hogy a már meglévő alkotások is ekkor rögzülnek, tulajdonképpen ekkor válnak végérvényesen „kész” művé. Lakatos István költői módszertanában ezen átírás vagy újrírás szerzői jogának egészen szélsőséges használatával találkozunk.¹ A költő ízlésének vagy szakmai fejlődése aktuális

1 „Jogomban áll-e? Egy költemény, ha megjelent már, nemcsak egyéni, köztulajdon is. Köztulajdon jellegét mereven mégsem értelmezném. Terjedjen el akármily széles körben, szerzőjének legszuverénebb tulajdona marad. Költészetemet, beleértve múltját, legsajátabb tulajdonomnak tartom én is. Jogom tenni vele, amit akarok. Mindhalálig tetszésem szerint változtathatok rajta.” A következő kötetben: LAKATOS István, *frás*

helyzetének megfelelően folyamatosan javíthatja, átírja, sőt – ha még teheti – megsemmisíti gyengébb, saját, sokszor használt kifejezésével, „nem vállalt” verseit. A szerzői szándék szerint tehát az újabb közlés, az újabb kötet mintegy érvényteleníti, felülírja a korábbiakat, és az éppen aktuális Lakatos-kötet egyben az éppen aktuális, a korábinál jobb, magasabb színvonalú Lakatos-életművet is jelenti. A költő 1972-ben napvilágot látott második, *Egy szenvedély képei* című verseskötetének utószavában hosszasan, már-már mentegetőzve magyarázza, miért tekinti a korábbi versek újrairt változatait is tartalmazó könyvet első verseskötetének. Mint írja, *A Pokol tornácán* című verset 1968-as antológiabeli másodközlése előtt írta át jelentős mértékben, és ekkor ismerte fel, hogy fiatalkori „elrontott munkái megmenthetők”.² A mintegy négyoldalas eszmefuttatás végül eljut a mindig a jelenvaló pillanatban érvényes életmű gondolatához:

Így fogva fel költészetemet – a szándékot, amely építi, a tervet, mely megvalósítását elem rajzolja –, e kötetben sincsenek régi, még kevésbé új versek. Végső soron minden itt olvasható költemény azt a költőt ábrázolja, aki ma vagyok: folytatni, továbbfejleszteni is úgy akarom majd, mindig jelenvaló pillanatomban tükrözzön. Csupán eddig elért eredményeim fölött érzett elégedetlenségem és annak meggondolása, néhány vers kapcsán alkalmat ne adjak félreértésre, ez készített mégis, hogy végső elképzelésemmel ellentétben, a dátumokat egyelőre jelöljem.³

Első monográfiájának, Kabdebó Lórántnak adott egyik interjújában még inkább elmosza a határokat régi és új verseket között, amikor újabb költeményeit is régi „csírákra” vezeti vissza.⁴ Emellett ismét,

a porban, Szépirodalmi, Budapest, [1981].

2 *Uo.*, 191.

3 *Uo.*, 193.

4 „Minden versem egy életen keresztül írom. A régieket azért, mert fejlődöm és a haj-

más szempontból, a líra sűrítő-tömörítő sajátságára hivatkozva is megfogalmazza az „egyetlen kötet” elvét:

Ehhez járul még, én mindig dolgozom ugyan, de igen lassan. Úgy képezem, a költészet a végső tömörítés műfaja. Verset nem akarok többet írni halálomig, mint amennyi egy átlag vastagságú kötetben elfér. Arra a lírai életműre, amely 10–15000 sorba nem szorítható be, az esetek többségében gyanakodva tekintek.⁵

A teljes életén át írt kötet elgondolása tehát dinamikus, folyamatosan mozgásban lévő, egyre jobbra váló anyagot eredményez, amelyen belül szinte értelmetlenné válik a korai és a késői versek közötti különbségtétel.

Lakatos esetében azonban egy másfajta dinamika is megfigyelhető. Mind *A Pokol tornácán*, mind az *Egy szenvedély képei* című kötetrel kapcsolatban elmondható, hogy versei, vagy legalábbis azok nagy része, egy-egy „főmű” felé tartanak, mintha annak előkészítői, esetleg melléktermékei lennének. Mintha szerzőjük egyetlen nagy mű megalkotásán fáradozna, és e munka közben születnének kisebb versek is. Első kötetének művei közül sokban *A Pokol tornácán* című költemény témája és motívumai köszönnek vissza, az *Egy szenvedély képei* kötet pedig csaknem minden darabjában a *Száz arcod* világát idézi. E nagy, a Lakatos-líra csúcsteljesítményének nevezhető szerelmes vers – és ezáltal gyakorlatilag az egész kötet⁶ – keletkezéstörténete Lakatos szerelmének címzett naplójában meglehetősen

daniakkal – különböző megfontolásokból – már elégedetlen vagyok. Az újakra pedig azért mondom, hogy azokat is régtől fogva írom, mert minden új költeményemnek valahogy, valahol megtalálom csiráját életem egy korábbi szakaszában.” LAKATOS István, *Két beszélgetés, Kabdebó Lóránt interjúi* = Uő., *A sötétség virágai. Vers és próza*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 312.

⁵ Uő., 316.

⁶ Pontosabban a korábbi verseket is tartalmazó kötet *Egy szenvedély képei* című, az új verseket közlő ciklusa.

pontosan dokumentált.⁷ A fentebb említett *Utóhang* a versek kiemelt szerepére is reflektál:

Ezért érzem legjellemzőbbnek szvit-szerű, több száz soros verseimet, mint *A Pokol tornácán*-t vagy a címadó költemény mellett az általam legtöbbször becsült *Száz arcod*-at. Ha sikerült megvalósítanom, amit célul magam elé kitűztem – a szenvedély határtalan alkalmazkodóképessége, a szenvedélynek, mint módszernek végtelenül sokrétű felhasználhatósága révén –, mindenekelőtt ezekben sikerült.⁸

II. Kötettervek

A fentieknek megfelelően Lakatos István költészete esetében nem beszélhetünk a hagyományos értelemben vett „korai költészet”-ről. Mint láttuk, a szerző szándéka az volt, hogy meghaladottnak vélt verseinek átírásával vagy megtagadásával egyfajta folyamatos jelenben tartsa életművét, annak ellenére is, hogy a már megjelent, vagy akár mások tulajdonában is meglévő korai versszövegeit nyilván nem lehet meg nem történné tenni. Ezt világosan látta Lakatos is, és míg – saját bevallása szerint – azokat a vállalhatatlannak tartott verseit, amelyek csupán saját birtokában voltak, megsemmisítette, azokat azonban, amelyek valahol megjelentek, vagy másolatukkal más is rendelkezhetett, ő maga tisztázta és látta el jegyzetekkel, hogy az utókor ezeket is megbízható forrásból ismerhesse meg. A hagyatékban fellelhető jegyzetekben azonban több helyen is határozottan megszólítja a későbbi kutatót, és szigorúan kiköti, hogy

⁷ A napló Lakatos által a *Száz arcod* „próza előzményeként” számon tartott részlete megjelent: Z. URBÁN Péter, „arcod most vész véste vers”. Lakatos István *Száz arcod ciklusa és keletkezésének naplója* = „...mi szépség volt s csoda”. *Az Újhold folyóirat köre – tanulmányok és szövegközlések*, szerk. BUDA Attila, NEMESKÉRI Luca, PATAKY Adrienn, RÁCIÓ, Budapest, 2015, 101–123.

⁸ LAKATOS, *Utóhang*, I. m., 195.

a leendő kiadásokban ezeket kizárólag jegyzetként vagy függelék-ként lehet használni, a „vállalt versek”-től gondosan elválasztva.⁹

Az első verseskötet anyagának keletkezése előtt írott költeményeit Lakatos *Ketrec* címen rendezte össze. A kötet szerűen összeállított gépelt anyag egy tartalomjegyzéket, előszót és három ciklusnyi költeményt tartalmaz. A versek kronologikus sorrendben követik egymást 1939-től 1947-ig. Minden egyes darab után szerepel a keletkezés pontos ideje, helye, illetve sokszor egy rövid jegyzet ad információt az esetleges megjelenés adatairól, néha a vers keletkezési körülményeiről, életrajzi háttéréről.

A kötet címlapján a szerző a három „ciklust” tekinti át. Az első részben az 1939 és 1945 között keletkezett „zsengék” szerepelnek, a másodikban az „alkalmi versek és gyengébben sikerült kiadatlan költemények”, a harmadikban pedig a „folyóiratokban megjelent, de kötetbe föl nem vett későbbi versek” kapnak helyet. Lakatos ceruzával a második egység címe mellé a „melléktermékek”,¹⁰ a harmadik mellé a „rossz versek” megjegyzést illeszti. A válogatást bevezető, golyóstollal aláírt előszót a szerző 1973 januárjára datálja:

Az itt olvasható versek halálom után, kizárólag egy esetleges kritikai kiadás számára használhatók fel, az egész anyagot függelékben adva s mindenkor jól elkülönítve köteteimbe fölvev munkáimtól. Nem szívesen őriztem meg őket. Azokat, amelyekről biztosan tudtam, hogy másolatuk nincs, el is

9 A *Farsang* című, tizenkét részesre tervezett elbeszélő költemény később megsemmisített kéziratával kapcsolatban például az alábbi, 1965-re datált megjegyzést találjuk a hagyatékban: „Ez a szörny-mű így kiadatlan. Nem csak minden egyes sorát, de egész kompozícióját újra kell formálni ahhoz, hogy valamelyest is elfogadható legyen. (De akkor már egyszerűbb lenne új eposzt írni, ezt pedig eldobni.) Ha meghalnék, mielőtt a teljes átirással elkészülnék, hagyatékom rendezője az első két éneket a Kritikai Kiadás jegyzeteiben vagy Függelékében közölheti, a többi a legszigorúbban égesse el – halálomban is megátkozom, ha nem így tesz.” Z. URBÁN Péter, *Lakatos István hagyatéka a Petőfi Irodalmi Múzeumban = Táguló körök. Tanulmányok az Újholdról és utókoráról*, szerk. BUDA Attila, Ráció, Budapest, 2014, 96.

10 A melléktermékek megjelölés egybecseng azzal az észrevétellel, hogy Lakatos művei egy-egy nagyobb művet készítenek elő, annak sokszor előtanulmányai, „melléktermékei”.

égettem. A többi inkább ide másoltam én magam: megnyugtatóbb, ha sajátkezűleg [!] gyűjtöm össze és rendezem költői fejlődésem dokumentumait, mintsem bízom a szerencsére, hogy mi bukkan fel belőlük¹¹ régi barátok, ismerősök hagyatékából, emlékeiből később.

Az ezt követő tartalomjegyzék 46 saját költeményt és négy műfordítást sorol fel. Lakatos az eredeti versek közül néhányat egy cím alá rendez (*Emlékversek, Falusi epigrammák, Őszi kaleidoszkóp, Gyermekekversek*), és ezeket a tartalomjegyzék végén található kéziratos összesítésben egy műnek számolja. A versek címe mellett szerepel a keletkezés helye és napra pontos ideje, valamint a legtöbb esetben az is, hogy az adott költemény hány sorból áll. Lakatos életének helyszínei 1938 és 1945 között szülővárosa, Bicske, ahol apja a helyi Takarékszövetkezet igazgatója volt, és családjával az állással járó szolgálati lakásban élt,¹² Tata, ahol a költő gimnáziumi éveit végezte a piarista gimnáziumban¹³ 1939–1943-ig, Zalaegerszeg, ahol az 1943-as iskolaváltás után középiskolai tanulmányait folytatta,¹⁴ valamint Budapest, ahová 1945-ben költözött.¹⁵ A fővárosban a háború után elsőként megnyíló Szent Benedek Gimnáziumban tett érettségi vizsgát.¹⁶

11 Ide utólag kézírással a következő kiegészítést illesztette a költő: „esetleg még az itt lejegyzetteknek is hitványabb változatban”.

12 „Itt lakunk, a Bicskei Takarékpénztár igazgatói lakásában. Öt szoba, három a térre tekint, az utolsó az enyém. Azon túl már a Takarékpénztár következik. Apám az igazgatója, foglalkozása tehát bankigazgató.” LAKATOS István, *Egy magabiztos fiatalember = Uő., A sötétség virágai. Vers és próza*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 156–160.

13 Lakatos tatai éveinek elején az anyagilag kevésbé megterhelő kapucinus szerafikumban lakott, csak az utolsó két évben engedhette meg a család helyzete a piarista konviktust. LAKATOS István, *Két beszélgetés, I. m.*, 280.

14 Apja, mivel feltételezése szerint a bevonuló szovjet csapatok útvonalába esik Tata is, illetve Lakatos sem éri jól magát Tatán, az iskolaváltás mellett dönt. A költő Zalaegerszegen apai nagybátyjánál kap szállást. *Uő.*, 281.

15 „Apám jóslata 1944-re tévesnek bizonyult. Annyira mégsem: 44 őszén Magyarország területén tombolt a háború csakugyan, utolsó gimnáziumi tanévem el se kezdődhetett Zalaegerszegen. Családunk Bicskén várakozott. Aztán, 1945 késő telén, úgy februárban, a már elfoglalt, romhalmaz Budapestre szorított bennünket a dunántúli hadmozdulatok viszontagsága. Azóta vagyok, megszakítás nélkül, budapesti lakos.” *Uő.* 16 *Uő.*, 285–286.

A kötetterv tartalomjegyzéke az alábbi tételeket tartalmazza:

1939¹⁷		
Rabság	Tata, okt. 1.	22 sor
1940		
Dunapart	Esztergom, máj. 26.	14 sor
Páter János névnapjára	Tata, nov. 20.	36 sor
1941		
Barátomhoz	Tata, márc. 15.	8 sor
Rezgőnyárfa	Bicske, ápr. 16.	40 sor
Lélekjárás	Tata, máj. 28.	20 sor
Búcsú a nyolcadikosoktól	Tata, jún. 9.	48 sor
Hold-szonett ¹⁸	Bicske, júl. 21.	14 sor
Holdfény I, II	Bicske, júl. 22 és 1942 ?	28 sor
Régi vár	Bicske, júl. 29.	33 sor
Őszi vihar	Bicske, aug. 5.	24 sor
Évához	Tata, szept. 13.	14 sor
Szeptemberi éjszaka	Tata, szept. 19.	30 sor
Tűzvész	Tata, okt. 7.	50 sor
Temetőben	Tata, nov. 30.	14 sor
Gyáva leányhoz	Tata, dec. 3.	16 sor
Apám könyvébe	Bicske, dec. 24.	2 sor
1942		
A mulandóság tercínái	Tata, márc. 30.	34 sor
Catullus: Testvére halálára ¹⁹	Tata, ápr. 9.	10 sor
Változatok ugyanarra a témára	Tata, ápr.-máj.	40 sor

¹⁷ Lakatos kézzel írt bejegyzése: „Zsengék”.

¹⁸ Lakatos a tartalomjegyzékben ceruzával összekapcsolta a *Hold-szonett*, illetve a *Holdfény I, II* címet, és melléírta: „egybe”.

¹⁹ Lakatos a műfordításokat (Caius Valerius CATULLUS: *Testvére halálára*, Paul VERLAINE: *A kemény próba*, Révai Miklós: *Egy Tatán fakadó kis patakhhoz*, Charles BAUDELAIRE: *A macska*) a címek elé írt piros x-szel jelölte.

Ifj. Tóth Aladár emlékkönyvébe	Tata, jún. 10.	6 sor
Jambusok	Bicske, júl. 11.	24 sor
Variációk egy leánynévre	Bicske, aug. 7.	16 sor
Verlaine: A kemény próba	Bicske, szept. 1.	16 sor
Falusi epigrammák ²⁰ Erényes asszony Doktor betegágyban Rossz költő	Bicske, szept. és okt.	16 sor
Révai: Egy Tatán fakadó kis patakhhoz	Tata, nov. 20.	
1943		
Egy mokus halálára	Bicske, márc. 17.	19 sor
Évek múlása	Tata, ápr. 9.	16 sor
Loreley ²¹		
Baudelaire: A macska	Bicske, júl. 3.	14 sor
Távoli kedves	Zalaegerszeg, szept.	12 sor
Seherezáde	Zalaegerszeg, nov. 11.	14 sor
Lámpafény	Zalaegerszeg, dec. 16.	24 sor
1944		
Dög	Zalaegerszeg, febr. 13.	14 sor
Prológus	Zalaegerszeg, márc. 29.	
Szomorú ballada ²²	Zalaegerszeg, ápr. 7.	40 sor
Vers cím nélkül	Zalaegerszeg, ápr. 26.	23 sor
Hitler	Bicske, jún. 22.	20 sor

²⁰ Az eredeti gépiratban a *Falusi epigrammák* az 1944-es versek között szerepelnek, a Verlaine- és a Révai-műfordítás közé Lakatos ceruzás utasítása nyomán illesztettem.

²¹ A *Loreley* címet Lakatos utólag írta be ceruzával a tartalomjegyzékbe. A szöveg *Nimfa* címen megjelent az *Első szerelmek* című prózai írásban. LAKATOS István, *Első szerelmek* = Uő., *A sötétség virágai. Vers és próza*, 104–105.

²² A cím tintával áthúzva!

Emlékversek I. Kispap barátom emlék- könyvébe II. Kató irkájába III. Juliának, megismerkedé- sünk ünnepére	Bicske, aug.	22 sor
Vágy	Bicske, aug. 27.	14 sor
Őszi kaleidoszkóp Délutáni impresszió Rövid költemény egy igen hosszú órában Részeg ember nappal kité- ved a falu végére Beteg, rokkant koldus Leírhatatlan rím, kisleírás Forradalmár	Bicske, okt.	15 sor
Ekloga	Bicske, dec. 11.	
1945		
A város utolsó napja	Bicske-Bp., 1944. dec.– 1945. márc. 15.	
Vipera	Bp., ápr. 30	12 sor
Tömegdal	Bp., máj. 6.	7 sor
Lázálmok halálom előtt másfél órával	Bp., jún. 25.	
Gyermek-versek I. Afrikai pillanatkép II. Erdei tragédia III. Családi idill IV. Kerti kép V. A boldogtalan buldog	Bicske, aug.	45 sor
Hangok a kertben ²³	Bp., szept. 17.	20 sor
Esős délután ²⁴	Bp., dec. 4.	14 sor
1947²⁵		
Nyári utazás		

23 A cím tintával áthúzva!

24 Ezen a helyen Lakatos ceruzás bejegyzése: „fordítások nélkül eddig 46 vers”.

25 Az 1947-es verscímekeket a szerző ceruzával illesztette a gépelt tartalomjegyzék végére.

Kiáltás		
Farsang ²⁶		

Közvetlenül a *Ketrec* anyaga mellett található a hagyatékban egy hosszabb, kézzel írt előszó, valamint két másik tartalomjegyzék is. Az évszám nélküli dokumentumok valószínűleg a fentebb ismer-tetett kötet korábbi változatának tervei. Az előszóban megfogalma-zott célkitűzés ebben az esetben is a költői fejlődés hiteles bemuta-tása, itt viszont még a *Ketreccel* ellentétben azt állítja, hogy eddig egyetlen leírt verssort sem dobott el, hanem apjától örökölt precizi-tással mindent pontosan megőrzött: „Költészetemnek, kivétel nél-kül minden írásbeli emléke fellelhető itt.” A mintegy két oldalt kite-vő szöveg a fiatal költő rövid pályaképét rajzolja meg: tizennégy éves kora óta tudatosan készült az irodalmi pályára. 1937-től 1940-ig ki-zárólag prózai művekkel foglalkozott komolyan, a verseket ekkor nem is tekintette irodalomnak, még a saját kísérleteit sem. Iskolai fogalmazási gyakorlatait ugyanakkor „költői” feladatnak tekintette. Ez a hozzáállás 1941 áprilisában változott meg, amikor magyartaná-ra megdicsérte *Rezgőnyárfa* című költeményét. Ettől kezdve érdeklő-désének homlokterében a líra állt.

Feltételezhetően ehhez a soha el nem készült vagy megsemmisít-tett gyűjteményhez tartozik a *Tartalomjegyzék Lakatos István összes költeményeihez* című gépirat. Az évszámokkal tagolt lista 100 szá-mozott helyet tartalmaz, öt helyen azonban a sorszám mellett nem szerepel verscím. A *Ketrecben* szereplő verseken kívül a tartalom-jegyzékben a következő címek szerepelnek:²⁷ *Én nem tanulok* (1940), *Zsidó barátom emlékkönyvébe* (1941), *Verses levél a Szerafikumból* (1941), *Gyűlölöm és szeretem* (Catullus, 1942), *Multas per gentés* (Catullus, 1942),

26 A kézirat az Új Hang 1954/7. számában megjelent részlet mellett közli a folyóirat-ból terjedelmi okokból kimaradt részleteket is.

27 Emellett helyenként kismértékben eltérnek a verscímei, vagy egy-egy cím más év-számnál szerepel.

Lee Enikő (Poe, 1942), *Holdfény a tavon* (második kidolgozás, 1943), *A tenger* (1943), *Az elmúlt szerelem* (1944), *Szerelem, alkonyatkor* (1944), *Három kép* (1944), *Ablak* (1945), *Rímek* (1945), *Levél Fekete Júliának* (1945), *Dactylusok és proceleusmaticusok* (1945), *Matematika* (1945), *Decemberi elégia* (1945), *Gyűlölet* (1945), *Hattyúdál* (1946), *Bizony, jó volna* (1946), *Cseberből vederbe* (1946), *Kétségbeesett vers* (1946), *A Boszorkány* (1946), *Sosem bírlak elfeledni* (1946), *A Léthe partja mellől* (1946), *Kutyának hegedű* (1946), *Holdkór* (1946), *Esti ima* (1946), *Esteledik, a pingvinek szomorúak* (1946), *Ciánkáli? Limonádé? Mindegy!* (1946),²⁸ *Magyarország* (1946), *Szonett régies stílusban* (1946),²⁹ *Mint kutya, amelyet megkereszteltek* (1947),³⁰ *Túléllek benneteket* (1947), *Mulandóság* (1947), *Régi német sírfelirat* (ford., 1947),³¹ *Honvédek, K. Beck versének első két strófája* (ford., 1947),³² *Béka* (1947), *Mint a folyam, ha kiárad* (1947),³³ *Alföldi nyár* (1947), *A Pokol tornácán* (1947), *Jura, első változat* (1947), *Jura* (1947), *Sétálunk a szélben* (1947).

A következő művek egyik tartalomjegyzékben sem szerepelnek, viszont a *Ketrec* kézírata tartalmazza, vagy a kéziratba utólag illesztett lapokon megtalálhatók: *Szózat*,³⁴ *Leoninusok Júliának, Futottam, Petőfi* (John Browning verse, ford.), Vergilius: *Aeneis* (részletek a fordítás első

28 Utólag beillesztve megtalálható a *Ketrec* kéziratában.

29 Utólag beillesztve megtalálható a *Ketrec* kéziratában. A gépiraton ez a cím áthúzva, helyette a következő cím került: *Júliának, egy ajándékkönyvbe*. Az eredeti teljes cím: *Szonett, régies stílusban, egy novelláskötetbe, melyet a lovag karácsonykor, ajándéku ad kedvesének – alkalmi vers Fekete Júliának*. Keltezés: Tatabánya, 1945. december 25.

30 Utólag beillesztve megtalálható a *Ketrec* kéziratában.

31 A költemény megtalálható a *Ketrec* kéziratában a következő jegyzettel: „Megjelent: Turóczi Trostler József közlése szerint (az ő kérésére fordítottam, amikor tanítványa voltam a bölcsészkaron) idézetként egyik dolgozatában. Még nem tudtam kinyomozni, mikor és melyikben.”

32 A költemény megtalálható a *Ketrec* kéziratában a következő jegyzettel: „Megjelent: Turóczi Trostler József Extra Hungariam non est vita című tanulmányában, idézetként. (Archivum Philologicum – Egyetemes Filológiai Közlöny – 1948. 1. füzet) Másodszor: ugyanezt a tanulmányát fölvette Magyar irodalom – világirodalom című kétkötetes tanulmánygyűjteményébe, (Akadémiai Kiadó, 1961.) Lásd az I. kötet 103. oldalán.”

33 A költemény megtalálható a *Ketrec* kéziratában 1947-es dátummal, de az 1945-ös versek közé sorolva.

34 A kéziratban a *Gyermekversek* után található egy vonalas lapon fekete töltőtollal. Eredeti címe: *Utazás a mennyországba*, ezt a szerző áthúzta, és a *Szózat* címet írta fölé. A vers keltezése: 1945. november 14.

kidolgozásából), Freiligrath: *Magyarország 1948 szilveszterén* (ford.),³⁵ Versbetétek Wladyslaw Kowalski *Falusi élet* című regényéből.³⁶

A *Ketrec* lapjai közé nem besorolva, de közvetlenül az anyag mellett A/5-ös lapokon található még két műfordítás Georg Maurer (*Az emberi erő, Millió kár*), hat pedig Li Taj-Po műveiből (*Mulatom magam, Idegenben, Kelet hegyei, Az utas felébred, Bánat a Jáspis lép-csőkön, Egyedül a hegyekben*).

Az anyagban fennmaradt egy harmadik, kézzel írott tartalomjegyzék is. Ebben egy, a korábbi dokumentumokban is szereplő költeményeket más elrendezésben közlő kötet terve rajzolódik ki. A kötet címe *Túlvilági utazás* (1939–1946) lett volna. A nyitóvers az egyfajta mottóként kiemelt helyen, még az első ciklus előtt a *Ketrec*ben is szereplő *Prológus* című költemény. A *Túlvilági utazás* az alábbi módon épült volna fel:

IN DICTATURAM

Szózat (Utazás a mennyországba)

Vipera

Esős délután

Ciánkáli? Limonádé? Mindegy!

Mint a kutya, amelyet megkereszteltek

Ekloga

Hitler

Epigrammák

Afrikai pillanatkép

Barátomhoz

Kisap barátom

Tömegdál

35 Lakatos jegyzete: „Készült egy rádióműsor számára. Többször is megjelent: 1. SZOT Műsorfüzet az üzemi kultúrscsoportok részére, 9–10. szám, Művelt Nép k., 1952. 2. Világirodalmi Antológia, IV. kötet (szerk. KARDOS László), Tankönyvkiadó, 1956. 3. Német költők antológiája (szerk. KERESZTURY Dezső), Móra Ferenc k., 1963.”

36 Lakatos jegyzete: „Megjelent: a címben jelzett regényben, Szépirodalmi k., 1951.”

KETREC (Diákévek)

Rabság
Páter János névnapjára
Rezgőnyárfa
Lélekjárás
Búcsú a nyolcadikosoktól
Hold
Hold-szonett
Holdfény a tavon
Holdkór
Régi vár
Őszi vihar
A mulandóság tercinái
Jambusok
A tenger
Kaleidoszkóp
Ifj. Tóth A emlékkönyvébe
Erényes asszony
Doktor betegágyban
Rossz költő
Kató iskolájába
Kaleidoszkóp 1-6.
Állatversek 1–7.

HÁROM LÁNY

Éva könyve

Éva emlékkönyvébe
Szeptemberi éjszaka
Tűzvész
Temetőben
Gyáva leányhoz
Változatok ugyanarra a témára

Évek múlása
Loreley
Távoli kedves
Hattyúdál

A szép molnárlány

Lámpafény
Vágy
Lázálmok
Futottam
Mária, most zuhanunk (címe legyen: Töredék)

Óh, Júlia

Júliának megismerkedésünk ünnepére
Leoninusok
Bizony, jó volna
J-nak egy ajándékkönyvbe

Egyéb lányok

Variációk egy leánynévre
Sheherezade
Dög
Vers cím nélkül
Búcsú egy szerelemtől

A VÁROS UTOLSÓ NAPJA

MULANDÓSÁG

III. Szemelvények a *Ketrec* anyagából

Az alábbiakban az imént bemutatott kötetterv(ek) néhány, különböző okokból jelentősebbnek tekinthető darabját közlöm.

Mindhárom tartalomjegyzékben szerepel a *Rabság* című, 1939-ben, a költő tizenkét éves korában keletkezett vers, amely a hozzá fűzött

jegyzet szerint első leírt költeménye: „A hatalmas épület a tatai kapucinus szerafikum, amelynek négy évig bentlakó növendéke voltam.”³⁷

Rabság³⁸

Óh, te Hatalmas Épület
Rád nézni is szédület.
Diákokat tartsz fogva,
s ők tanulnak magolva.
Számтан, német, gyorsírás:
néma fogcsikorgatás.
Hogy meg itten rossz a koszt,
nem szoroz az sem nem oszt,
mert nekünk, óh ez is jó,
nem kell füge s mogyoró.

Jár a Bozsó fapipával,
páter Rudolf lapifával.³⁹
A kis Kanyót⁴⁰ megveri
ezért senki sem szereti.

37 VÖ. LAKATOS István, *Két beszélgetés, I. m.*, 280.

38 Lakatos önéletrajzi írásában több részletet is közöl a versből. LAKATOS István, *Lába alatt a szél* = Uő., *A sötétség virágai. Vers és próza*, 141–142.

39 „A szerafikumban a fenyíték sajátos eszköze a lapifa volt. Mogyorófavesszőtől, nád-pálcától könnyen kiserkent a vér. A lapifát valamelyik gyermekbarát pedagógiai lángelme alighanem ebből a meg gondolásból találta fel. A lapifa egy méter hosszú, leginkább még vonalzóra emlékeztető eszköz volt, de annál keményebb, súlyosabb. Szélességét öt centire, vastagságát másfélre lehetett becsülni, henger alakú nyélben végződött. Aki rosszkodott, valamilyen vétket követett el, vagy nem tudta másnap leckéjét, azt hét órákor, a kikérdezés végén, Rudolf páter az emelvény elé szólította. Le kellett hajolnia, s ebből a keményfából faragott nehézkes léccel az erőteljes atya a gyermek hátsó felére vert, vétkétől függően egyszer, kétszer vagy többször is. Igen fájdalmas ütések voltak, de vér nem serkent nyomukban. Verés után meg kellett hajolni és megköszönni az igazságos büntetést.” *Uo.*, 138–139.

40 „Járt velünk egy maflácska parasztfű; gyengébb, satnyább nálunk. Barátság nem fűzött hozzá. Kanyó Antalnak hívták, és egy napon sok bűne gyűlt össze. [...] Kanyó Antal könyörgése Rudi pátert most nem hatotta meg. Bosszantotta inkább. Ütései így erősebbre sikerültek, mint szánta volna. A fiú feljajdult, és abban a pillanatban rövid-nadrágját, combját elöntötte a vér.” *Uo.*, 139–140.

Úgy elverte tegnapelőtt,
hogy fenekéből a vér dőlt.
Reggel szentáldozásnál
jól megrágtam a szent ostyát.
Hadd fájjon a Jézusnak is,
mert miért tűri, hogy a kis
Kanyót úgy verje a Páter,
ez az istentelen fráter!

A korábban összefoglalt hosszabb bevezetőben említi Lakatos a *Rezgőnyárfa* című verset, amelyet tanára megdicsért, és ez a dicséret jelentette a költő számára a motivációt, hogy a líra felé forduljon. A költemény Bicskén keletkezett, 1941. április 16-án.

Rezgőnyárfa

Fehéren ragyogó,
remegő nyárfa!
levelid, bárha
szellő sem fújdolgál
szinte az égen,
így teszed ezt te már
régtelen-régen.

Vidáman susogó,
csacsogó lombok!
Rajtatok a rigók
avagy ti daloltok?
Nyárfám! óh áttör
egy csalóka sugár:
arany nyíl száll minden
fecsképar után.

Törzsöd, mint Artemis
dereka hajlik,
lombodban drága-szép
csicsérgés hangzik:
málincók, kenderik
kergetik egymást,
rejteznek, ha rosszak,
nehogy még meglásd.

Ágbogas koronád
királyi kincsed.
Úgy borul rád, miként
sűrű hajtincsek,
kigyóзва-omolva
karcsú, lágy nyakra,
vagy mint a zsúpödél
egyszerű lakra.

Téged méh és madár
egyaránt szeret
s mászható ágadért
a huncut gyerek.
Legkivált azonban
én, ezüst nyárfa:
muzsikálsz lelkemben,
isteni hárfa.

A költő első nyomtatásban megjelent műve a nagyapja emlékére írt
A mulandóság tercinái. Az 1942 tavaszán keletkezett verset a tatai
piarista gimnázium diáklapja, A mi lapunk közölte 1942 decembe-
rében.

A mulandóság tercinái

Elment, mint élt, lassan csöndbe'
egy borús napnak hajnalán
s most betesszük hideg földbe.

Tavasza volt, a zord tél után,
barna bú ült benn egy házban,
kűnn hűvös szél borzolt a fán.

Sok rokonok hosszú gyászban,
s karcsú gyertyák gyér világa
lobogott a bús szobákban.

Óh, de minden már hiába!
hallgatagon és hidegen
fekszik a holt, fehér ágyba'.

Sápadt arca oly idegen!
mit a halál fest fakóra,
s szelíd ajka vár hidegen.

(A falon megáll az óra,
a néma inga már nem üt
majd por száll a takaróra.)

Arca fehér, haja ezüst,
szája körül mély barázda,
s úgy imbolygott a gyertyafüst!

Mellette árva pipája,
az ablakon átsüt a hold
és csillog a nagy homályba'.

Hosszan, némán fekszik a holt,
gondolhatnók, hogy tán csak alszik
és a halál csak tréfa volt.

Rémes csönd ül, zaj nem hallatszik,
és az ódon szoba falán
ezer sötét árnyék játszik...

Így ment el ő, lassan, csöndbe'
egy borús napnak hajnalán.
(S most betesszük a földbe)

Az én szegény nagyapám....!

Szintén 1942-ben keletkezett a *Jambusok* című vers, amely ugyan-
csak A mi lapunkban jelent meg 1943 februárjában. A költemény
azért tarthat számot az érdeklődésünkre, mert a hit témája a felnőtt
költő műveiben már csak a határozott tagadás formájában jelenik
meg. Bár a beszélő ebben a versben bal latorként határozza meg ön-
magát, ami megelőlegezi a későbbi elutasítást, ez a hang az érett
költő műveiben legfeljebb már csak a szerelmi lírában köszön visz-
sza.⁴¹ Nem sokkal később, A *Pokol tornácán* kötetben napvilágot
látott *Küzdelem a semmivel* című versben például, mintha a *Jam-
busokra* utalna vissza, már így fogalmaz: „Én mindig kerestelek.
/ A kapucinusok között Tatán; / a pleurococcusok között, mikroszkó-
pom alatt, továbbá, / a Kis Hitterjesztőben és a Szívújságban is. //
Bizony nem mondhatnám, hogy megtaláltalak. (...) Kérdéseim neki-
ütődnek a semminek.”⁴²

41 „A jó istenben, tizenkét esztendő körül, hittem persze, épp csak nem ala-
kult ki személyes kapcsolat köztünk, épp csak mélyebb élményt nem váltott ki belőlem,
épp csak nem éreztem imádkozás közben áhitatot. Unalmat éreztem, közönyt.” *Uo.*, 135.

42 Az *Írás a porban* című versben ezt olvassuk: „Túlzottan az anyag terméke voltam,
/ hogysen higgyek jóistenben-koboldban.”

Jambusok

Uram, szerelmed fénye áthat,
mint hajdan téged az a dárda,
mely szent szivedet általjárta.

Nézem kereszted s hullá könnyem,
mint hajdan véred drága gyöngye
omolt a durva hantú földre.

A földi lét öröme talmi,
és jól tudom, hogy egy napon
elszáll a lélek: meg kell halni.

Jaj, jól tudom, borús világunk
csak ingoványos, vad mocsár,
és bűnbe lépünk, merre járunk.

Nyújtsd hát, uram, felém kezed,
mert nincs e vad vadonban senki,
ki védve visz, ki elvezet.

Óh el ne hagyj, ha harcba menni,
s ha küzdeni kell, légy velem,
mert gyengeségem végtelen.

És ments meg engem a gonosztól,
ki szent tüzedtől bujdokol,
ne várjon rám a bús pokol.

Sírva, zokogva térdelek,
én bűnöm bánó bús botor,
kereszted bal felén lator.

Korábban volt már szó a *Prológus* című versről. E vers Lakatos jegyzete szerint már 1944-es megíúsult kötettervében is hasonló programvers-jellegű szerepet töltött volna be, mint a *Túlvilági utazásban*: „1942/44 telén állítottam össze először egy füzetnyi verset, azzal a naiv szándékkal, hogy a zalaegerszegi Kokas nyomdában megjelenhet. Ez lett volna a nyitó költemény, amelyet a németek márciusi bejövele után írtam.”

Prológus

Sok furcsa vers lesz itt található:
készülj a legrosszabbra, olvasó.
Nem voltam rád tekintettel, de nem
tizenhatéves szűzlányodra sem.

Mert istenekben, nőben nem hiszek,
és utálom az erényeseket,
szintúgy a papokat, a rossz zenét,
Hitler Adolf és Sztalin rendszerét.

Tudd: gyűlöltem mindig a zsarnokot,
bármily formában is mutatkozott.
Gyűlölöm most is, képét bár földi
nagynémet álarc vagy nemzetközi.

Engem nem téveszt meg, ha a papok
prédikálnak keresztény holnapot,
sem az, ha vajákosok festenek
házainkra horogkereszteket.

Átmázolják majd azt is. A horog
s a nyíl helyén vörös csillag ragyog;

jó nyilasból lesz elvhű kommunista,
osztályharcos lesz a vitézi szittyja.

Ne tévesszen meg hát, ha bolsevik
Hitler híve ellen fenekedik,
se hogyha fajmagyar a zsidó ellen:
ami veszít, az mindenképp a Szellem!

A művészetről az a felfogásom,
hogy ezt talán még érdemes csinálnom,
hiteim végleg elhagytak ugyan,
de ez a sorsom és nincs más utam.

Az én utam a józan értelem,
ha gyilkolják, nem az én szégyenem.
Sarkam alatt horog- s nyilaskeresztek
és hitvány vörös csillagok recsegnek.

Lakatos István *A Pokol tornácán* című hexameteres versével hívta föl magára az irodalmi közvélemény figyelmét. A költemény először a *Válaszban* jelent meg 1947-ben.⁴³ A publikáció nagy szerepet játszott abban, hogy 1949 elején a költőt Baumgarten-díjjal jutalmazták.⁴⁴ A vers hamarosan az azonos című kötetben is megjelent, a '60-as évek végén Lakatos jelentősen átdolgozta,⁴⁵ és ezt követően már az új változatot közli. A *Válaszban* megjelent szövegnél korábbi válto-

43 *Válasz* 1947/2., 392–399.

44 Vö. LAKATOS, *Utóhang*, I. m., 190.

45 „A véletlen szerencsés közrejátszása folytán ifjúkorom főművét, *A Pokol tornácán*-t, 1968-ban újra közölni akarta egy antológia. Eldöntöttem, lényeges változtatások nélkül többé nem adom ki. De kijavítható-e? Megpróbáltam, amit költő saját munkájával soha nem tett talán: úgy tekintettem, mintha egy verses munka gyarló, nyers fordítása feküdnék előttem. A szerkezet, a csontváz rendben volt. Sorról sorra haladtam. Átláptáltam szinte minden mondatát, minden hasonlatát. Hexametroid sorai kezdtek hexameterekké változni; itt-ott cseréltem csak ki egy-egy suta képet, henye jelzőt – kövön nem maradt benne mégsem.” *Uo.*, 191.

zat eddig nem vált ismertté, a Ketrec kéziratában viszont megőrződött a mű első kidolgozása, amelynek címe ekkor még a *Város utolsó napja* volt.

A város utolsó napja

I.

Szerte az utcákon robogó autók iramodnak,
durva motorzúgás rezgeti át a zsvajt.
Rozzant társzekerek, nyihogó lovak és sebesültek
szédült forgataga zúg, kavarog körülem.
Ónos esőnek hull hús permete és szakadatlan
ágyumorajlástól terhes a híg levegő.
Hosszan előttem az úton vég-nélküli vonalban
őrült-eszme-üzött szürkeruhás katonák.
Mennek. Az arcaikon csupa fájdalom és keserűtség;
lábuk alatt monton döng a keményrefagyott
föld. Ha vezényszó pattan, a szívek, im, összedobognak,
s ölteni parancsra szorul öklük a puskaagyon.
Mindegyikük bent hordja agyában a néma halált is:
nincs joga élni tovább, halni csupán köteles.
Messze mögöttem egyik rommá lőtt ház kapujában
földresütött szemmel rongyos, néma csoport.
Szétver hadseregek alig-élő gyér maradéka –
ajkaikon szitkok, jajsavak és miatyánk.
„Régi dicsőségünk” hova lettél? Éji homály fed.
S kérdőjellel irom: férfiakat éneklek?

II.

Állok a járdán, hol félőrült férfiak és nők
tombolnak s a halál zúg viharos riadót.
Mert már leggyakoribb életformánk a halál lett,
s vágy messzebbre nem ér, mint hogy együnk valamit.
Jaj, hol az ember? az emberiség? hol az emberiség?
már csupa bűn a világ, s vér! vér! forradalom!
Már csupa bűn a világ; jaj, hát ez a Cél? ez az Eszme?
vagy hozzá ez az út? kérdezem és zokogok.
S mint felelet visitozza rekedtre magát a zsvajban
egy asszony eszelős rángatózás közepett.
Tébolyodott élet! Gépek mozgó sokadalma!
benzinszag, olajos foltok a víz tetején.
S óh, Kultúra! e szó gúnnnyal, dühhel mar a szívbe:
jaj, meggyilkoltak? Nem. Te vagy az, aki öl.
Lesz még új élet? Lesz itt még rend a romokban?
s béke, egyenlőség: nem propaganda ez is?
Állok a járdán és szememet fáradva lezárom.
Bíborszínű ködök formak előtt vadul.
Bíborszínű ködök: égő paloták sűrű éjben,
mint diadalmissan néma-vörös lobogók.

III.

Tombol a nagy csata künn, már itt van, itt a határban,
éjszínű árnyat vet hosszan előre a Sors.
Kedvesem, add a kezed, pár percre zavard el az árnyat,
napjaim oly rövidek, napjaid oly rövidek.
Add a kezed meg a szád, símulj hozzám szorosabban,
s ölj vagy ölelj, mindegy. Oly keserű a világ!
Nézd, repülőgépek tűnnek fel és el a ködben –
íme, modern szemeink erre tekintenek. Űgy,

mint ahogyan a futó felhőket nézte az égen
egy fiatal költő pár száz évvel előbb.
Ez ma a szimbólum! S csupa szimbólum ma az élet,
s rettenetes a törvény: öl, aki élni akar.
És kötnek gúzsba a szabadság drága nevében –
pusztulj el német! szálljon a döglet, a kín,
mit ránk hoztál, zsarnok, mind, mind vissza fejedre:
Hitler, nem Goethe nemzete vagy, nyomorult.

IV.

Jaj, kinek szóljak? Kit hívjak? Merre kiáltsak?
egy az ezermillió szürke tömegből, én!
Lányoknak, kik ölelnek? A pártoknak? Vagy az istent
hívjam-e fennhangon? /Egyiküket se hiszem./
Hogy sose kellett nékem gyarmat, sem kikötőkre
nem vágytam, sem a bú nem kínozott, amiért
kisebb nemzeteken nem uralkodhattam a fegyver
– óh, dehogyis gúnyképp írom e zord szavakat! –

és a magas, illetve magasb kultúra jogán. Csak
higyj [!] gyávának bár, életemet akarom!
Életemet, melyet eddig jog, törvény az enyémmnek
ítélt volna, pedig még az enyém sose volt.
Gáncsnélküli lovag, sose vágytam lenni vitéz, ki
nagy bátorságát úgy bizonyítja be, hogy
lelke forog kockán, vagy az élete vész oda balgán.
(Óh, de egyébként is: lelkem egész idegen
országokban időz már állandóan, anélkül
hogy megöletni hagyom, vagy megölöm magamat!)
Mert ki a hős? Aki minden frázist többre becsül egy
élő léleknel, s mindannál amiket

adhat még e világ számára. De nekem az élet
lényegesebb. Amiként az művészetem is,
s bölcséletem, mely majd ha szívemből tör fel az égig,
több az utókornak, mint hogy a háboruban
később fog az ellenség markába kerülni
életem árán egy szürke betonfedezék.
Mégis oly eszmékért küldtök meghalni, melyekről
nem tudhatjátok, tényleg-enyéim-e csak
egyikük is? S kötelességem magamat a jövőért
áldoznom, melyben tán sose részesülök?
Jaj, de hiába szavam! Hangzik, tovaröppen a sok fül
mellett, és a világ száguld, mint azelőtt.

V.

Álltam a járdán és a szemem fáradva behunytam,
aztán éjszaka lett, rémekkel sűrű éj.
Majd a világi zajok messzibb monton muzsikára
oldódtak, amikor szerte sodorta a szél.
Épp csak a tág horizont szélén – ahogy át a lezárult
pillán láthattam – volt csak vérszinű fény.
Vérszinű tűz lángolt: én, jaj, nem ilyen színű tűzre
vágyódtam a világ útzavaró vadonán.

Elmúlt már az a nap, de a rémekkel teli éjjel
tart és nem múlt el, óh nem, azóta se még.

Egy én hátrahagyása – modern és újholdas hagyomány

Tandori Dezső *Töredék Hamletnek és Egy talált tárgy megtisztítása* című köteteiben¹

/
Csete Soma

Ahhoz, hogy megértsük, milyen poétikai és szemléletmódbeli hagyományt dolgoz fel és hagy hátra véglegesen Tandori Dezső az 1968-as *Töredék Hamletnekben*² (innenről: *Töredék*), először a költő első két kötetének, az említett *Töredéknek* és az *Egy talált tárgy megtisztítása*-nak³ (innenről: *Talált tárgy*) viszonyát kell pontosan leírunk.

Schein Gábor és Tarján Tamás (kettő, egymástól intenciójukban és szempontjaikban is eltérő értelmező) is észleli a kettő közti váltás fontosságát, előbbi azonban megállapításaiban túl óvatosnak nevez-

hető (a későbbiekben kifejtem, ezt miért nem tartom szerencsésnek), utóbbi pedig terminológiájában következetlen. Tarján a tragikusság-tragikomikusság síkját alapul véve kísérel meg az átkapcsolás leírását,⁴ ezen fogalmak azonban a pusztá benyomások szintjén maradnak, a lényegét (a kötetek közös működésének mélységeit) legfeljebb következményeiben láttatják, Schein a *Töredék* és a *Talált tárgy* közti különbséget stílusjegyek felismerésével próbálja szemléltetni. Az első kötetben (nagyon pontosan) látja meg az újholdas hagyományhoz való kötődés fontosságát, a másodikra történő váltást viszont így értelmezi: „(...) elhalványul az újholdas poétika hatása. Annál nagyobb szerephez jutnak a neoavantgárdra jellemző versalkotó eljárások”.⁵ Bár észrevétele egyáltalán nem mondható helytelennek, egyszerűen a megközelítési módja elterelheti a figyelmet a poétikai és szemléletmódbeli váltás hűsbavágó problematikájáról.

A pályakezdő Tandori esetében a stílusjegyek hatásainak különböző erősségei felé forduló elemzés mindig is a poétikai és szemléletmódbeli váltás lényegét elfedő marad, ugyanis az induló két kötet közötti különbség radikálisan kategorikus, ahogyan Doboss Gyula is írja: „valamiféle hirtelen észlelt változás túlpártján érezzük magunkat”.⁶ A két part között pedig nem más, mint az az ötévnyi csend (1968-tól 1973-ig) húzódik meg, amely a már Tandori felől megértett és hátrahagyott modernség–későmodernség és a neoavantgárd (és már-már posztmodern) közötti holtidő, légüres tér. Holt és légüres, hiszen a váltás aktusa mint folyamat nem realizálódik, a *Töredék* önmagából fakadó konklúziója („Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?” [*Koan III.*]) és a *Talált tárgy* teljesen új (és Tandori későbbi megközelítéseivel is összhangban álló) szemléletmódjának felütése („Most, mikor ugyanúgy, mint mindig, / legfőbb ideje, hogy.”

1 A tanulmány megírásában nyújtott segítségükért köszönettel tartozom KULCSÁR-SZABÓ Zoltánnak, MELHARDT Gergőnek, PATAKY Adrienn-nek és VÁSÁRI Melindának.

2 TANDORI Dezső, *Töredék Hamletnek*. Válogatott versek, Szépirodalmi, Budapest, 1968.

3 TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*. Versek, Magvető, Budapest, 1973.

4 TARIJÁN Tamás, *Egy tiszta tárgy találgatása*. Esszék, elemzések, Orpheusz, Budapest, 1994, 14.

5 SCHEIN Gábor, *Tandori Dezső = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 1016.

6 DOBOSS Gyula, *Hérakleitosz Budán. Tandori Dezső munkásságáról – 1983-ig*, Magvető, Budapest, 1988, 40.

[*Damaszkuszi út*]) közötti átalakulás szükségszerűségében megfoghatatlan – létalapja az én⁷ (az újhoidas hagyományból, némaságból, halálból⁸ való) továbbmentése, ahogyan ezt a *Töredék* utolsó verse (*H. királyfi, mostohaapja előtt*) resignált profetikusságában kijelenti: „Egy még túl, jobb már két, de / visszakeresnek onnan is.”

Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetében pontosan láttatja, hogy Tandori „költői világképének kérdései sajátos módon a periódusküszöb »átléphetőségének« fel nem oldott ellentmondásaiból származnak”,⁹ ezek a pradoxonok pedig a két tárgyalt kötet között is feloldhatatlanul (változásában artikulálatlanul) fennállnak, hiszen Kulcsár Szabó szerint is a szubjektum (nála: a *van*) mint az abszolút viszonyítási pont elsődlegessége cáfolhatatlanul megmarad. A két kötet *van*-ja irányában tanúsított lírai hozzáállás viszont csak kategorikusságában, egymást teljesen kizárva észlelhető. Kulcsár Szabó (kissé pejoratívan) jelzi: a *Töredék*nek nem sikerült kivonnia magát az alany mértékül vett értékhorizontja alól¹⁰ – ez a nehezen cáfolható kijelentés hordozza magában mégis a fiatal Tandori és poétikatörténeti meghatározó voltának létalapját: a *Töredék*ben *meg kellett* szintetikusán jeleníteni és *el kellett* pusztítani ezt az értékhorizontot ahhoz, hogy a *Talált tárgy* olyan minőségében jöjjön létre, amely költészettörténeti fordulópontot jelenthetett – ez viszont *nem létezhet* az első kötet kegyetlen munkája nélkül, így a második kötet minden vívmányának felhatalmazást adó megalapozása a *Töredék* úttörése. Ez az a bázis, amelyből kilépve Tandori már mint szuverén¹¹ és a hagyományok alól felszabadult¹² alkotó szólalhat meg. Olvasatom

7 A kurzivált én a mindenkori szerző által megkonstruált, kizárólagosan a szöveg világában létező, egyedül azon belüli referenciával bíró lírai ént jelöli.

8 Megítélésem szerint Tandori számára a hagyományozott lírai énfelfogás már nem tud ellentartani a szubjektum halálhoz kapcsoltágából következő „némaságkényszernek”, ezért van szükség a megszólaláshoz annak teljes rekonstrukciójára.

9 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 140.

10 Uo.

11 FOGARASSY MIKLÓS, *Tandori-kalauz*, Balassi, Budapest, 1996, 36.

12 DOBOSS, I. m., 41.

szerint (Dobosséval¹³ ellentétben) a versek alanyául kialakítani kívánt *egyetlent* (mint egy, csak a modernség–későmodernség vonzasterében értelmezhető maradványt) a létezés pusztá nyelvi dimenzióba tekintve hagyja végképp maga mögött.

A *Töredék* irodalomtörténeti recepciója feltünteteti Tandori poétikájának és szubjektumszemléletének újhoidas hagyományozottságát, azonban érdemes megvizsgálni, mely pontokon is egyeznek és térnek el végletesen a különböző költészeti szemléletmódok – ehhez vizsgáljunk meg egy Nemes Nagy Ágnes- és két Pilinszky János-verset néhány *Töredék*-szöveggel összevetésben. A versek kiválasztásának motivációja első ránézésre igencsak esetlegesnek tűnhet, azonban a *Töredék* szubjektumszemléleti alapjainak feltárása esetében mégis indokoltnak érzem jelen szövegek elemzői összehasonlítását.¹⁴

Vegyük először Nemes Nagy 1957-es, *Szárazvillám*-kötetének¹⁵ *Mesterségemhez*¹⁶ című darabját, valamint Tandori *Séták; Töredék Hamletnek; II. Töredék; III. Töredék* versnégyesét – mindegyik a világ szubjektumalapú értelmezhetőségének kérdéseit feszegeti. Azonnal szembetűnő a megközelítésmód, a megszólalói magatartás eltérése: Nemes Nagynál a *mesterségem* kifejezés egyből lehorgonyozza a világ megközelítésének beszélői szerephez kötöttségét, a kifejezés és a birtokos személyjel együttesen jelzi az egyénileg kialakított

13 Doboss az *egyetlenség* továbbvitele mellett érvel, Uo., 40.

14 Természetesen nem kívánok állást foglalni Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János és Tandori Dezső életművének irodalomtörténeti összekapcsoltságát illetően, ez (a már meglévő szakirodalmi ismeretek tekintetében) egy sokkal szélesebb perspektívájú munka esetében is nehezen elképzelhetőnek tetszik, főként ha a kutató a teljesség igényével és a spekuláció elkerülésével akar dolgozni.

15 NEMES NAGY ÁGNES, *Szárazvillám. Versek és műfordítások*, Magvető, Budapest, 1957.

16 A *Mesterségemhez* a kötet újító poétikájához képest egy régebbi versvilág állapotait tükrözi, azonban a *Szárazvillám* élén elhelyezkedő szöveg alapvetései érzésem szerint az 1950-es évektől számított Nemes Nagy-költészet kiindulási pontjaként szolgáltak. Tandorinak egy olyan munkássággal kellett szembenéznie, amelynek „objektív tárgyiasága” és „hermetikus jelhasználata” (Schein Gábor mindkettő fogalom jelenítésére, kialakulására és kritikájára kitér a kötet kapcsán: SCHEIN GÁBOR, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 31–67.) mégiscsak a versszubjektum rekonstrukciós, nem pedig eliminációs kísérletéből bontakozik ki – ennek egyik alapköve pedig a *Mesterségemhez*.

hangoltságot. A lírai én pozíciója (melynek megléte Nemes Nagynál a hagyományozott költészetfelfogás kibillenthetetlen eleme) felállítja a szemlélő–szemlélt-dichotómiát. Ezt erősíti az első versszak vége („Erkölc és rémület között / Egyszerre fényben és vaksötétben”) is, az én egy rajta kívülként elképzelt világ viszonyrendszerében tudja csak definiálni önmagát, melyben vitalitásának (és léte jelentőségének: „Mesterségem, te gyönyörű, / ki elhitetted: fontos élnem”) garanciája a mesterségében (magatartásmódjában) rejlik.¹⁷

E szemlélői pozicionáltságnak Tandorinál már a nyoma sem látszik, ennek oka a *Töredék*ben megjelenő szubjektumszemléleti fordulat – vagy legalábbis annak előzményei. Tandori szubjektuma a wittgensteini *metafizikai szubjektum*nak felel meg, mely már nem egy adott világba illeszkedik be rész–egész alapon, hanem önmaga jelenti a számára megismerhető világ határait, e világ létezésének feltétele egybeesik a szubjektum egzisztenciájával.¹⁸ Az én bármit vizsgál: önmagát szemléli¹⁹ – ez a felismerés vezet Tandorinál az *egyetlenség* keresésének problematikájához, melytől költészete végletesen a *metafizikai szubjektumba* zárttá válik. Nemes Nagy még bevonja önértelmezésébe a feltételezett külső világot („mint egy villámszaggatta táj / szikláin, ahol állhatatlan / roppant felhők – nagy, gomolyos / agyvelők – tüze összezsattan”), csak szubjektumon kívüli referenciapontok jelölésével, azokhoz viszonyítva

17 Így lehet például Pomogáts Béla *Mesterségemhez*-elemzése (POMOGÁTS Béla, *Nemes Nagy Ágnes: Mesterségemhez = Uó., Szövegközelben. Verselemzések századunk magyar lírájából*, Krónika Nova, Budapest, 1999, 134–143.) bárminemű pszichologizálása és a szerző személyére történő folyamatos vonatkoztatása mellett mégis (különösebb akadályok nélkül) elfogadható.

18 Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Akadémiai, Budapest, 1989, 34–35.

19 Ez a perspektíva akár megegyező is lehetne az ezt jóval megelőző, Babits Mihály *A lírikus epilógja* című versével, azonban itt már az ábrázolás formái és motívumai is szigorúan korrelációba állnak az egyén immanenciájával. A kötet *Kert* című ciklusát leszámítva (melyben még megjelenik a kifelé nyitás szándéka: „Aki így tudná, mozdulatlan is, / követni egy félreeső, kopott / utca ívét, s csak egyét, bármikor / meg is halhatna már.” [Alsóváros]) a *Töredék* verseinek egységes kifejezőrendszere mindösszesen a nyelv és a test szimbólumaira támaszkodik.

szemléli önmagát. Eleve a vers egy terjedelmes hasonlatból bontakozik ki, a *Mesterségemhez*ben megjelenő poétikai eszközök a hagyományos trópusok körébe zártak, az én (mint költő) világa csak direkt módon (azt a szöveg szintjén is egyértelműen jelölve) hasonlítva tud megképződni. A *Séták* képi világa ehhez képest már végtelenül absztrakt („beomlott mozdulatok”, „körüljárhatóságod tériszonya”, „ön-távolodás visszhangja”). Mindkét beszélő a saját szubjektumához, saját mibenlétéhez tér vissza, mint egyfajta megnyugtató abszolútumhoz. Nemes Nagynál ez a világ ellenpontjaként tud csak realizálódni („mesterségem, mégis te vagy, / (...) mely képzelt ütemet rovatkol / az egy-időn – mégis a fényt / elválasztja az éjszakától”), Tandori esetében már egyértelműen jelezve van az önmagából önmagába visszatérés általános paradigmája: „De te, / szív, / (...) ahogy magadba te folyton visszakapaszkodsz” – pontosan a szív kifejezés esetlenségén látszik, mennyire szorítja a *metafizikai szubjektumot* a modernség–későmodernség nyelviségének az önmagába záruló szubjektum autentikus kifejezési lehetőségeire túl szűken szabott horizontja.

A versek gondolatisága közötti legnagyobb és legmeghatározóbb különbség az én (*mesterség és szív*) funkcionális meghatározottságában jelentkezik. Nemes Nagy lírai énje (bár tisztában van a kijelentésének evidensen önbecsapó jellegével) hisz a saját képességében, mellyel méri, ami mérhetetlen, elválasztva fényt az éjszakától – összegezve: biztos, meghatározható és mozdíthatatlan egységet tud képezni, melynek viszonylatában a létben való „rendrakás” realizálódhat. A *töredékek* esetében már egészen más a helyzet: Tandori énje már rádöbrent a világ és saját maga egybeesésére (elvesztette a transzcendenciát),²⁰ ezzel pedig bármiféle objektív mértékbe vetett hitét is hátrahagyta, ugyanis a dolgokhoz való hozzáférhetőség rendelkezésére álló formái kizárják a meglévő lényeg megismer-

20 KULCSÁR SZABÓ, I. m., 140.

rését:²¹ „Minden megközelítés már / önmagától tűnékeny: mérték, / melyet mindig saját / változása terem meg” (*Töredék Hamletnek*), „Ő, ismétlődés: szívszorultod is / mind csak való, mindig csak változat még” (*II. Töredék*). A *Töredék*ben ennek az objektív abszolútumnak a helyét egyedül a halál töltheti be, hiszen ez válik a *metafizikai szubjektum* egyetlen lehetséges viszonyítási pontjává: „egyetlen teljes maszkunkat talán / – a már halál-utánit – / olyan közelre hozza, hogy már / mozdulatlan színünk eléri...” (*III. Töredék*).

A lényeg, az elemi szubsztanciát már a létezésében megtalálni képtelen szubjektum egybeeshetne Pilinszky János lírai szemléletmódjával, a kettő között lévő különbség mégis lényegi – ennek megértése céljából vessük össze Pilinszky *Passió* és *Merre, hogyan?* (mindkettő a *Nagyvárosi ikonok*-kötetben)²² és Tandori *Prelúdium és ötsoros* és *Félreérted* című verseit. A *Passió* egy, a létezés minőségét abszolutisztikusan megváltoztató aktus felismerése, a *Merre, hogyan?* a szubjektum erre adott autentikus válaszána képtelenségét realizálja. Ez előbbi egy üresben futó feszültséggel (a *vágóhíd*, az üveg mögötti csönd mind meddően mutatnak az explikálatlan cselekmény tragikusságára) operáló idillből (muskátliszag, puha máz, nap – mintha egy üvegházban járnánk) jut el a felismeréshez: „(...) lemosdanak a mézárólegények, / de ami történt, valahogy mégse tud végetérni.” Felállítódik az alapvető paradoxon – a létezés egy mozzanata (itt az állat levágása – megkérdőjelezhetelen a második világháború és a holokauszt keltette konnotáció, de az áldozati bárány tágabban értelmezhető szimbóluma is fontos) végzetességében értelmezhető csak, ám az aktus utáni egzisztencia annak definíciójában maradhat fenn. Mivel „ami történt”, a puszta történés formátlan (a szöveg szintjén is jelöletlen, hiszen lezárt, a létezésből száműzött – sem a tettet, sem a következményét nem láthatjuk),

a hozzá való viszonyulás (mint a Semmihez) eleve képtelenség. Kicsit kézzelfoghatóbban: a trauma (feldolgozhatatlanságából fakadóan) diszkontinuitást idéz elő a létélményben, így az időtapasztalat torzulását is maga után vonva minden dolog elrendezhetetlenségének okává válik. Fontos jelezni: itt az élmény még nem a létezés metafizikai kódoltságaként van felismerve, tehát érvényének több oka kell, hogy legyen, mint az, hogy egyszerűen *van*. A *Merre, hogyan?* (szinte felelve a *Passió*ra – a kötetben is majdnem egymás után következnek) a szubjektumnak a fenti paradoxont magában hordozó történés általi megkötöttségét ábrázolja: „Mit tudom én. / (...) Amerre a katonák a vereségben. / Ahogyan a tenger az összetört szentségtartóban.” Az én az egyszeri és abszolút elveszettség (vereség, összetört szentségtartó) tengelyébe lehorgonyozva létezik. Itt fontos kiemelni: a Pilinszky által megteremtett én valahova Nemes Nagyé és Tandorié közé helyezkedik²³ – egzisztenciális meghatározottságát már egy-természetűnek és oszthatatlannak látja, eredetét viszont még transzcendentálisan, ok és okozat különválasztásával képzelel el. Szubjektuma függ a rajta kívüli meghatározottságtól – vele nem azonos, ahogyan a katonák sem a csatával, a tenger sem a szentségtartóval –, dependenciája kizárólagos, mégsem magából fakadó, elszenvedi azt. Körívként fut egy középpont körül, mégsem lehet egy vele, ugyanis ebben az esetben maga a pont lenne, így megszűnne a reláció megfogalmazhatósága.

A *Prelúdium és ötsoros* ehhez az énfelfogáshoz képest más megközelítést alkalmaz: a szöveg prelúdiuma egy mosoly megpillantásának mozzanatát jeleníti meg („Ahogy egy forrás felfakad / a frissen tárt szem sugarára, / s a megnyíló száj e patak / egész medrét felszínre rántja / egy sosemúló mosolyába”) – az én nem a mosolyt, hanem annak megpillantását szemléli (a wittgensteini *metafizikai*

²¹ *Uo.*, 141.

²² PILINSZKY János, *Nagyvárosi ikonok. Összegyűjtött versek 1940–1970*, Szépirodalmi, Budapest, 1970.

²³ Ismét csak: mindez csupán a kiválasztott versek által képzett egyszeri és önkényes elemzői térben lehet igaz.

szubjektummal megegyezően: a tárgy csak annak megpillantásában válik létezővé, így szükségszerűen a megpillantóba foglaltatik). A vers utolsó öt sora fogalmazza meg azt a létszemléletet, amely Pilinszkyével azonos tőről fakad, ugyanakkor véglegesen kihúzza magát mindenmű transzcendencia alól: „Oly végső most e pillanat / Túlélte mégis meghazudtol”. Tandori az egy pont által meghatározott (és annak a mágneses vonzásában létező) egzisztenciát veszi alapul és nyitja ki a végtelen felé, behelyettesítve Pilinszky szubjektumhoz kötődő felismerését az állandó egzisztencia teljes szövetébe. A létezés elrendeződését nem mint egy statikus, megbonthatatlan állapotot, hanem annak szakadatlan felismerését és a felismerések oszthatatlan egymásba nyílását ábrázolja. Így válik az élet Tandorinál ezen felismerés folyamatos újjászülőjévé, melyben a realizáció ténye sem jelenthet megnyugtató bázist (mint az agnoszticizmusban). A valóság elveszti egy adott középpont körül futó körív jellegét és fraktálszerűvé, önhasznóvá válik, ahol a szubsztancia teljességében (mint az elemi paradoxon) egy pontban is kimutatható, mégis a pontok száma minden lehetséges irányban végtelen. Ezzel a megváltozott létélménnyel a halál lehatároló jellegébe vetett hit is meglazul: „*Elmúlásod éle kicsorbul*”. A szubjektum nem-létezésének képtelensége²⁴ a *Félreérted* című versben világosodik meg igazán: „keletkezik egy személy, / még csak híjának a helyén se”. Végső soron Tandori visszahelyezi a paradoxon felfedezésének potenciálját a mindennapi élet bármelyik pillanatába (a hérakleitoszi folyó-dilemma wittgensteini vonatkozásai ugyanis már nem az én és a létezés mélyreható kutatása során, hanem az eleve adott kutatási formák megfigyelésével villanhatnak fel), ezzel a szubjektumnak olyan feltételeket (és kimondható: szabadságot)²⁵ biztosít, mely Pilinszky

szemléletében még elképzelhetetlennek látszik, valamint kifejezéseinek formáit maga a szerző is csak a *Talált tárgyban* leli meg.

A szubjektumszemléletben bekövetkező változás azonban nem mehet végbe pillanatszerűen, főleg a *Töredék* későmodern nyelvi és szubjektumszemléleti hagyományozottsága miatt. Tandori énje hirtelen szakad bele az elődök és mesterek kifejezésmódjának sokszoros átkontextualizáltságából a tér és idő wittgensteini létélményébe.²⁶ Az *Egy part kövei* ciklusban (a kötet első ciklusában) mutatkozik meg ennek az eszmélési kényszernek az alanyra gyakorolt (sokszor brutális következményekkel járó) hatása – itt próbál betörni az én a személyiség hérakleitoszi változásainak (a *most még* és a *majd*) megbonthatatlan erőterébe.²⁷ Először is rá kell döbbenie saját maga végtelen metafizikai önállóságára, de ennek kifejezésére nyelvisége nem elégséges, így kerülhet még istenképzet a korai versekbe: „mintha napba kellene / néznem, bármerre fordulok – egyetlen / érzékkel vett körül valami / isten? és most már egyre többször / verődöm vissza ugyanúgy: amíg majd / mindenemet végképp egyféleként / kapom vissza? Megrémülök... mi készül... / ide-oda verődöm... el- / egyetlenedve” (*Egyre...*). Az abszolút tér és a *metafizikai szubjektum* metafizikai kiterjedésének egybeesése – főleg ennek a tragédiáját járja körül a ciklus. Mint az időbeli változás–megmaradás, az ugyanaz-és-már-más dialektikájánál, itt is látjuk a stádiumok néha ozmotikus, sokszor robbanásszerű egymásba hatolását.²⁸ „Átvérző helyszíneid már / felületeket ütnek / rajtad; magad elé / dobált nyomokba lépsz; már / tér-ette körvonalaid / torkodon átszakadnak” (Átvérző...). A szubjektum még képtelen saját egzisztenciális zsúfoltságát egy (magát az önmeghatározást jelentő) teremtet térben feloldani, mely ön-maga mértékeinek forráshelye lehetne:²⁹ „Te már fuldoklasz bennem,

24 TÁBOR Ádám, *A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetéről*, Balassi, Budapest, 1997, 49.

25 Az én episztemológiai keretrendszerének újrapozicionálásával Tandori betöltendő poétikai űrt hoz létre a költészeti hagyományban.

26 WITTGENSTEIN, I. m., 43.

27 DOBOSS, I. m., 16-17.

28 Uo.

29 TÁBOR Béla, *Megismerni. Teret teremteni*, Helikon 2010/1-2, 55.

aki még / tér voltam nélküled, tér, önmagányi. / Most már csak a tiéd: a te / fuldoklásod lélegzete” (*Te még fuldoklasz...*). Az én (mint tér) egészben való megismerhetetlenségére adott elemi reakciója Tandorinak a töredékesség kérdésének vizsgálata. Egy autentikus szubjektumfragmentum létrehozása – ez helyezkedik a *Töredék* középpontjába az *Egy part kövei* után, ahogyan ezt a ciklust záró vers alátámasztja: „Aki elveszti egészét, / megleli részeit. // Őrzöd pár töredékét, / idegen egészeit” (*Egy sem*). Már a *III. Töredék* szövegében olvashattuk („a folyton / egyhelyben maradó teret / másolva át visszajává: reménnyé: / egyetlen teljes maszkunkat talán / – a már halál-utánit – / olyan közelre hozza, hogy már / mozdulatlan színünk eléri...”): a lét lehatárolásának egyetlen lehetséges eszközévé a halál válik, amelyben az állandó következés (*Minden hogy kitágult...*) végérvényesen megszűnhet. E felismerés következtében jut el Tandori szubjektuma olyan koanszerű nyelvi, logikai és téraparadoxonokhoz, amelyeken keresztül a megsemmisülés (mint a lét ellenpontja, melynek következtében az egzisztencia formái kirajzolódni engedtetnek) metafizikai képtelenségei realizálódhatnak. Ez a láttatás-mód az öröklött modern szubjektum kifejezőmódjainak horizontján túl, de még annak nyelvi vonzásában helyezkedik el. Látjuk, ahogyan megbomlik a tér és (a vele egyenlő) szubjektum minden elemi logikája: „Tőled távolabb-e? / Hozzád közelebb-e? / Tőled se, hozzád se. / Távol se, közel se” (*Koan I.*), „Csak egészben / nem férek át önmagamon” (*Már...*), „Színhelye vagy csak egy változásnak. / Ha jelenléte vagy – megölne” (*Chanson spirituelle*), „ó, / kövületedd elevenedő” (*Reincarnatus*), „Most már egyhelyben távolabb” (*Koan II.*).

A lét paradoxonainak a szubjektumfókusz elhagyása utáni nyelvközpontú, nyelvkritikus kutatása a *Talált tárgy* (főként az első, *Változatok homokórára*-ciklus). Tandori hátrahagyja az én térbeli és időbeli abszolút megkötöttségét, rést akar találni, ahova (már a hátrahagyott szubjektum nélkül) mint puszta szócső, nyelvi konst-

rúktör behatolhat: „Ott leszek / hol nélkül, / te is, / mikor nélkül. // Kettőnk közül / majdnem szemközt ülök le.” (*Egy találkozás megbeszélése*). A nyelv egyetemes formáit keresi, amelyekben az egzisztencia kontúrjai (gyakran a deszemantizáció által) már egy, a szubjektumtól megtisztított felületen rajzolódhatnak ki: „akkor inkább / el / gategetek // Rémületemben” (*Horror*). Pont a létezés kiharcolt fraktáljellegéből adódik, hogy bár a vonatkozások, egzisztenciális referenciák kapcsolatának formája a végtelenségig tágul, a tárgyak és az ellenkezőjük egyhelyű kimondhatósága realizálódik – szubjektum és komplementere megfér egymás mellett, hiszen ezek nyelvi és logikai akadályai a *Töredék*ben felbomlottak: „Rögtön előbb, utóbb. / És aztán elkezdünk ugyanott, ugyanonnan, / elkezdünk ugyanoda; mert / aminek meg kell lennie, / el kell maradnia, / legjobb, ha itt van / bennünk, ott van / kívülünk. Csak / mi vagyunk, akik / meglennénk sehol nélkül, / semmikor nélkül.” (*Változatok homokórára*). Az egyértelmű jelentés a kimondható szubjektummal veszett el, ezt a kötetet már a létezés milyensége nem, csupán a formája érdekli – így veszti el Tandori végleg a nyelve későmodern hagyományait, és nyeri el esetleges gyurma jellegét, amellyel már a nem-létezés mintái is feltűntethetők. Példa erre a *Vízköpők* című vers második szakasza, ahol az idő ellentetje egész egyszerűen nincs leírva, referenciálisan (csillagozással) mégis jelölve van, hogy a *hiányzó szó* dőlt betűvel írandó. A költő (mint filozófus és egyben a dolgok mindenkor autentikus leképezője) elveszti transzcendenciáját és autoritását, a tudatosan képzett szemantika helyét a nyelv formái veszik át, nyelvi paradoxonokban (és sokszor bonyolult hiátus-rendszerekben, a mármár rejtvényiségben)³⁰ világlik fel az értelmet szervező értelmetlenség, (vagy ahogyan Fogarassy jól veszi át a fogalmat Tandoritól) a *grammatikoanok* világa³¹ lép a tudatos költő terepasztalának

30 FOGARASSY, I. m., 38.

31 Uo. 39.

helyébe. Margócsy István szavaival: „a figurák (...) a jelentésekkel úgy játszanak, hogy képtelenségeket hoznak létre: azt mondják ki, ami, a szó első jelentését nézve, egyszerűen *nincs* (...), azaz olyan iro-
nikus utalás (világdarabra és szövegdarabra), melynek kizárólagos, önmagában vett értelme vagy jelentése nincsen.”³² Erről is vall az *Egy vers vágóasztala*: „Rendkívül egyszerű lenne / kimondani: mit. Mégis: hiba lenne. / Hiszen akkor szavakba önteném / mindazt a két-
kedést, melyhez nyilvánvalóan / jogom van, amennyiben *hordozom*, / de *hirdetni* nincs jogom, hiszen a dolgok / állásáról, saját személye-
men kívül, / nem sok elképzelésem lehet, / nem tudom, kimondva mi, hol mit jelent.” A *Töredék Koan bel canto*-ciklusának és a *Talált tárgy Változatok homokórára*-ciklusának zárata rejti a „régí” és az „új” Tandori szemléletmódbeli különbségének kulcsát (és a kettő összecsengését és egyben végtelen távolságát): a modernségből kö-
vetkező elhallgatást és annak lehetetlenségét, mérhetetlenségét („Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?” [*Koan III.*]), valamint a modernség végleges átlépéséből következő *mindent-mindenhogyan-elbeszélés* lehetőségét (*Ugyanez elmondható bármiről* [cím nélkül a ciklus utolsó oldalán]).

„Nem tudunk mondani, mert tűrhetetlenül szűkös emberi nyelvünk költői tudatunk kifejezésére kevésbé alkalmas. Vannak tehát, akik bágyadtan beleegyeznek végül, hogy azt mondják, amit a nyelvvel mondani lehet. Vannak, akik addig tépik a költészet anyagát, amíg széttépik, aztán elhallgatnak. A modern költői el-
hallgatás, Rimbaud-é, Rilkeé, Valéryé és annyi másé – ha korántsem egyetlen okból –, századunk egyik tünete. És vannak költők, akik továbbra is verset akarnak írni, művészetet csíholva abból a művészetellenes, másodlagos jelzőrendszerből, ami a nyelv”³³ – írja Nemes Nagy, mintegy a költészet határait vetítve elénk, Tan-

dori pedig tudatosan lép ki mestere paradigmájából, ezt a bizonyos végpontot jelöli ki művészete alapjaként. Eleve megkérdőjelezi a mondatosság határait, eljut az elhallgatásig (*Koan III.*), majd meg-
próbálkozik az írott művészet új formájának kieroszakolásával – úgy, hogy tárgyává pont a jelzőrendszere művészetellenességét és másodlagosságát teszi meg, végképp hátat fordítva a költői tudat-
nak és kifejezhetetlenség problematikájának. A költői tudat helyé-
be a nyelvi tudatot állítja.

A Tandori által kialakított, új *vers-én* két „függőleges” szövegrész, illetve költemény alapján rekonstruálható. A *Talált tárgy* utolsó ver-
sének, A *lélek és a test* – *Nagy ének és kis énekének Intarziájából*, tu-
lajdonképpen mottójából („A / z / e / l / s / ő / b / e / t / ű / a / z / e /
l / s / ő / s / o / r / b / a / n / v / a / n / a / m / á / s / o / d / i / k / b / e /
t / ű / a / m / á / s / o / d / i / k / s / o / r / b / a / n / v / a / n / s t b .” – a
szövegben minden betű új sorba kerül, kivéve persze a *stb.* betűi,
azok egyben alkotják az „utolsó” sort) és egy későbbi, ám a kötet vi-
lágába szervesen illeszkedő versből, a *Hérakleitosz-emlékoszlop*ból³⁴
(„P / r / ó / b / á / l / j / u / k / e / l / s / ő / o / l / v / a / s / á / s / r / a /
m / e / g / m / o / n / d / a / n / i / h / á / n / y / s / o / r” – minden betű
itt is külön sor) állítható össze az új vers- és én-kép. A lírai én vilá-
gának korlátlan bővíthetősége, valamint végleges és abszolút
immanenciája (végtelen, de csak így lehet az) találkozik – ennek
a paradoxonnak már inkább líra-, mint szubjektumelméleti vonza-
tai vannak, ám alapja mégis a már fentebb elemzett váltás az énhez
való hozzáállásban. A preferenciák és referenciák mások, a „téma”
viszont azonos a *Töredékével*, ahogyan Margócsy írja Tandori művé-
szetének egészére reflektálva: „e költészet minden új eleme ismét-
lésből ered vagy ismétlésbe csap át: mintha minden sokszor meg-
lenne ismételve (...), s ugyanakkor, mintha ezen ismétlődések során
igazából soha semmi nem stimmelne, soha semmi nem lenne még-

32 MARGÓCSY István, *Eleven hattyú. Kritikagyűjtemény*, Kalligram, Pozsony, 2015, 162.

33 NEMES NAGY Ágnes, *Negatív szobrok = Uó., Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék 1.*, szerk. SZÉKELY Sz. Magdolna, Magvető, Budapest, 1989, 17.

34 TANDORI Dezső, *A feltételes megálló. Versek 1976-1980*, Magvető, Budapest, 1983.

sem azonos önmagával, s kivált nem előző előfordulásával vagy következő ismétlésével; mintha semmi nem lenne az, aminek mutatja magát – holott minden csak ismétlődésnek mutatkozik. Ugyanaz és nem ugyanaz – mintha minden jelenség első megjelenésében is azonnal tükröképe lenne önmagának és egymásnak, és sokszori egymásba tükröződésük rögtön át is ironizálná egymást, minden önmagát jelenti és mást is, amint minden más is az előző jelenséget mutatja, csak éppen más tükröződésben.”³⁵ Tandori új vers-szubjektuma már nem a wittgensteini térrel és idővel harcol, sokkal inkább a szöveg világának törvényeivel. Az abszolút korlátok feszegetése a *Töredék*hez képest már nem egzisztenciális-filozófiai, hanem textuális feladat. „Arra int, hogy csak úgy tudjuk megérteni (...) a műalkotást, a költészetet, ha rögtön *első* olvasásra másodszor olvassuk – ha olvasatunkba belekalkuláljuk a közelítés esendőségét és azt, hogy minden közelítés ismétlésért kiált: holott tudhatjuk azt is, hogy mire késznek mutatjuk magunkat az ismétléshez, mind a közelítő, mind a közelített elmozdult előző helyéről, s előző állapotából. A folyó és a szöveg ugyanúgy elmozdult, mint a költő és/vagy az olvasó.”³⁶ Az új én világának határai ténylegesen a nyelve határait jelentik³⁷ – már nem jelenhet meg a modern líra külső élmények vagy filozófiák általi meghatározottsága, az új Tandorinál minden filozófia nyelvkérdéssé, minden élmény *szöveg-élménnyé* válik.

Fontos hangsúlyozni: az elemzés szándékoltan nem tér ki sem a *Töredék*, sem a *Talált tárgy* hosszabb szabadverseire – ezek is a vers-szubjektum világának a modernsége–későmodernsége adható alternatív válaszait mutatják, ám a lírai én átalakításának fő

iránya melletti mellékszöveggéként funkcionálnak csupán. A *Talált tárgy* poétikai és szemléletmódbeli újításai egy tőről fakadnak,³⁸ ennek a tőnek a megmutatása után pedig a következmények (hajtások) legmeghatározóbb jellemzőire (melyek a *Változatok homokóra-ra* ciklusban a leginkább tetten érhetők) helyeztem a hangsúlyt.

³⁵ MARGÓCSY, I. m., 162.

³⁶ *Uo.*, 164.

³⁷ WITTGENSTEIN, I. m., 34.

³⁸ FOGARASSY, I. m., 34.

Az újholdas tárgyiasság hatása a kortárs irodalomra (Hatástörténeti vázlat és fogalmi tipológia)

/ Kiss Georgina

A tárgyiasság fogalmáról

A téma kifejtésének legalapvetőbb feltétele a *tárgyiasság* fogalmának meghatározása, ez azonban nem olyan egyszerű feladat, mint amilyennek elsőre gondolhatnánk, hiszen az e fogalmat használó írók egyike sem definiálja, mit is ért tárgyiasságon. Tovább nehezíti a helyzetet, hogy több olyan terminussal is él a szakirodalom, amely a tárgyiasság szinonimájaként (*objektív líra*) vagy annak valamely (szintén meghatározatlan) variációjaként tűnik föl¹ (*objektív tárgyiasság, hermetikus tárgyiasság, elvont tárgyiasság, intellektuális tárgyiasság, fenomenológiai tárgyiasság, orfikus tárgyiasság*).² Ez a jelenség

1 A fogalmak keveredése, egymásba csúszása az angol nyelvű szakirodalomban is megfigyelhető.

2 A fogalmakat lásd többek között: SCHEIN Gábor, *Az intencionált tárgyiasság poétikája Nemes Nagy Ágnes Százavillám című kötetében* = Uo., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 47–72.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Mérték és hangzás: Az „orfikus” tárgyiasság Rilke kései lírájában* = Uo., *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum, Budapest, 1996, 100–123. Z. URBÁN Péter, *Az ön-reflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Ráció, Budapest, 2015.; KISS Endre, *Az irodalmi tárgyiasság filozófiai vetületei*, <http://www.pointernet.pds.hu/kissendre/germanisztika/20100416024705420000001620.html> (2017. 01. 21.); NEMES NAGY Ágnes,

azt vonja maga után, hogy a szövegek, bár nem írják le, mit értenek tárgyiasság lírán, nem azonos értelemben alkalmazzák a fogalmat, így egymástól meglehetősen különböző lírai alkotásokat jellemeznek. Szembeötlő továbbá, hogy azon irodalomtudományos szövegek, amelyek – legalább részben – célul tűzik ki a tárgyiasság tisztázását, illetve a tárgyiasság hagyomány áttekintését (ilyen például Urbán Péter Nemes Nagy Ágnesről írott könyvének nyitánya), olyan nem primer szövegekre támaszkodva taglalják a tárgyiasság fogalmát, amelyek maguk sem nyújtanak átfogó képet. (Így például bár Urbán írása Nemes Nagy Ágnes tárgyiasságról alkotott elképzeléseit mutatja be, így eleve pontatlan azok egybevetése a szűkös horizontú értelmezéseken keresztül citált elioti vagy rilkei gondolkodással.)

A tárgyiasság fogalmának történeti vizsgálata megoldást jelenthet a szakirodalomban tapasztalható fogalmi szétartás okának felderítésére, tisztázására. Ennek részletes leírására jelen tanulmány nem ad alkalmat, így a terminus két fő kiindulópontját nevezi csupán meg, s aztán egy lehetséges tárgyiasságtipológiát mutat be. A tipológia primer szövegek (versek) értelmezése-csoportosítása során alakult ki,³ s célja, hogy segítségével leírhatóvá váljon, mi is a tárgyiasság, egyes típusai milyen jellegzetességeket mutatnak. Ettől a rendszerezéstől az remélhető, hogy közelebb segít a tárgyiasság alakulástörténeti megismeréséhez, azon belül is a magyar tárgyiasság lírai tradíciójának fölméréséhez, s hogy segítségével kimutatható, milyen hatást is gyakorol a kortárs magyar irodalomra ez a paradigma. A tipológia merev (és olykor leegyszerűsítő) keretrendszernek tűnik, mint minden osztályozás, azonban tisztában kell lennünk azzal, hogy vegytiszta kategóriák az irodalomban nem léteznek, így egy-egy vers természetesen szétfeszíti saját csoportjának határait, az áttekintéshez mégis szükséges ezzel dolgozni.

A költői kép = Uo., *Az élők mértana. Prózái íróskor, I–II.*, szerk., utószó HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, I. 89–126.

3 A tipológia jelen formáját Závada Péterrel állítottam fel, akivel közös kutatásunkban a tárgyiasság angol–amerikai és német alakulástörténetét vizsgáljuk.

E szöveg a tipológia felrajzolását és a Nemes Nagy Ágnes-i poétika elhelyezését egyszerre végzi el. Az egyes kategóriákat Nemes Nagy-versrészletekkel illusztrálja, s egyúttal jelenkori irodalmunkból is hoz ezekre példát (amennyiben található ilyen). A kortárs szerzők és versek kiválasztása esetleges, jelen esetben csupán annyi a céljuk, hogy rámutassanak, a tárgyiasság paradigmája máig szerves része a líránknak.

A tárgyiasság gyökerei

A világirodalmi tárgyiasságot konszenzusos módon két töről indulónak tekintjük: a T. S. Eliottól származó *objective correlative*⁴ és a Rilkéhez kapcsolódó *Dinggedicht* terminusok valamelyikével vagy azok keveredésével szokás megközelíteni, azonban egyiknek sem feleltethető meg pontosan. Két szélső pontként a költészetben meghatározható a *személyes* és a *személytelen* megszólalásmód: előbbit az E/1-es közlés fesztelensége, a közvetlen megszólalásmód jellemzi; utóbbi általában elbizonytalanításokkal él a lírai én pozícióját, illetve annak megszólalását illetően, például nem E/1-ben szólal meg, vagy meg sem jelenik a versben, esetleg a kifejezésmód is enigmatikussá válik.

Nemes Nagy Ágnes tárgyiasságának elhelyezése előtt biztosan kell egy mondatot szentelnünk Babits Mihály „objektív” lírájának: maga Nemes Nagy olvassa *így* a költőelődöt. Az általam használt s már pontosított tárgyiasságkategóriákba azonban nem sorolható a babitsi életmű, hiszen költeményei a *személytelenség*, a *szereplíra* és a *mitologizálás* mentén köthetők valamelyest ahhoz a tárgyiasságfogalomhoz, amelyet a fogalom definiátlansága és túltágítása enged meg. (Talán egyetlen verse képez kivételt ez alól, *A világosság*

⁴ A fogalom történetét és annak meghatározását lásd: Kiss Georgina, *Tárgyiasság és objektivitás = Műhelylapok. A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapjai konferencia előadásainak szerkesztett változata*, PTE Kerényi Károly Szakkollégium – Virágmandula Kft., Pécs, 2014, 81–94.

udvara.) A szerepjátszó személyesség (Weöres Sándor: *Psyche*), a mitologizálás (Nemes Nagy: *Ekhnáton*-ciklus, Babits: *Jónás könyve*) és a kollektív személyesség (Füst Milán: *Objektív kórus*, Krusovszky Dénes Marsyas-versei) kategóriái sokkal inkább tekinthetők a személyesség és személytelenség között elhelyezkedő kevert kategóriáknak. Ezek olyan, a személytelenséget elbizonytalanító, visszavonó verstípusok, melyeknek a tárgyiasság szemléletmódhoz nincs közük.

A személytelenség típusai

A) Táj- vagy tájleíró versek

A személytelen versbeszéd egyik kategóriája (az egyszerűség kedvéért: táj- vagy tárgyleíró versek) tárgyközpontú, azaz a tiszta, nem értelmező megragadás szervezi a szöveget, a vers szubjektuma csupán elfogulatlan tekintetként jelenik meg. Ezt a típust nevezik „camera eye”-nak is, s ez az a költői irány, amelyet *új szenzibilitás*-ként is szokás emlegetni.⁵ A személyesség kivonása a versből tehát nem csupán nyelvtani szinten történik meg, hanem a megfigyelő szubjektum előítélet-mentesen (igyekszik) közvetíteni. Ez a koncepció izgalmas versbeszédet eredményez, ugyanakkor belátható módon kudarcra ítélt kísérletről van szó, hiszen nemcsak az ember nem képes minden prekoncepcióját hátrahagyva szemlélni valamit, azonban a nyelv is alkalmatlan eszköz az ilyen típusú megközelítésre, mert már eleve hordoz tapasztalatokat. De nézzük, hogyan is működik a tárgyleíró vers a gyakorlatban. Nemes Nagy Ágnes költészetében láthatunk erre néhány példát, álljon itt kettő a teljesség igénye nélkül, az ebből egyik: „A harmadik ablak-kocka beton. / Úgy értem: egy garázstető / (melyet a párkány félbevág s alatta / nem láthatóan, rájukszabott / ponyvaruhában a szerkesztett állatok” (*Négy kocka*). Az első versmondatban rögzített első benyomás, pártatlan rápillantás

⁵ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Oravec Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996, 31–32.

(a nézés, és nem a látás) eredményeként megjelenő alig értelmezett kép a továbbiakban valamelyest mégis olvasásra kerül: a garázstető azonosítása után azonban az absztraktabb látványbefogadás felé mozdul a szöveg. A nézőpont újrarendezi a világban lévő viszonyokat: a párkány félbevágja a garázstetőt, s ennek a félbevágásnak asszociációs folytatása a látványban nem, csak a képzeletben megmutatkozó autók megjelenése. Az absztrakciót tovább erősíti az autók prosopopeias élővé tétele: „szerkesztett állatok”. A másik példa a *Város, télen* című vers következő részlete: „Az öt háznak térdéig ér. / Fekete a függőleges, / és minden vízszintes fehér.” Ebben a citátumban egyértelműen az absztrakt látás az uralkodó. A látványt vizuális elemeire bontja a szöveg, a sötét utcakép geometrikusan egyszerűsítő megjelenítése csak fekete függőlegesekből és fehér vízszintesekből áll. Ám akármennyire vonul is ki a versből a szubjektum, akármennyire lép is prekonceptiói elé, a versekben rendre prosopopeiák (az előző szövegben) vagy antropomorfizmusok csempészik vissza az élet: „háznak térdéig”. (Nemes Nagy költészetéről általánosságban is elmondható, hogy az objektum–szubjektum éles különállásának elképzelését – mely például Babits Mihály *A lírikus epilógja* című versében még problémátlanul jelen van – valamint az objektum és szubjektum határait rendre dekonstruálja –, különböző nyelvi-poétikai technikákkal mosva egybe azokat; például a fent említett két költői esz-közzel).

A táj- vagy tárgyleíró verstípus tisztább formájában például Oravecz Imre lírájában jelenik meg, a hivatkozott monográfia kimerítően foglalkozik új szenzibilitásával. A kortárs líra egy másik szereplőjétől, Szijj Ferenctől álljon itt egy részlet annak alátámasztására, hogy ez a líratípus a jelenkori irodalmunkban is eleven hagyomány. „Felnagyított fénykép-részletek, esti felvétel. A sötét / tűzfal színei: lila, rózsaszín, bordó, kék, zöld, utóbbiból / világosabb, sötétebb, vörösbarna, egy kevés sötétbarna.” (*Képek a monitoron*). A neutrálisan megnevezett valóságdarab („fénykép-részlet”, melyen egy „sötét

tűzfal” szerepel) értelmező bemutatása helyett csak a színek felsorolását végzi el a szöveg, térbeli pozíciójukat is elhallgatva.

A valóság ilyen megragadhatatlanságára reflektál Szabó T. Anna *Kísérlet borral és gyertyával*⁶ című szövege is. A versben egyszerre jelenik meg a valósággrögzítés aktusa („a lapra, amin írok”), a nem teljesen statikus látvány absztrakt formákban való megörökítésének kísérlete („széles és éles fénypászma”, „rengő kúp”, „kerek felszín”), és az idő mindent felülíró megállíthatatlansága („mindig módosít a végösszeget”).

Mivel a tárgyiasság nem azonos a személytelenséggel, ez utóbbi ugyanis tágabb kategória,⁷ a táj-, illetve tárgyleíró (A) verstípust nem sorolom a tárgyiasság fogalma alá.

B) A személytelenség egyik altípusa: a tárgyiasság

A személytelen verstípus egy másik csoportja a *tárgyas líra*, amely kategóriába tartozó szövegek általános jellemzője egy olyan attitűd, szemléletmód, melyben a vers szubjektuma megismerő igénnyel fordul a világ és annak tárgyai felé, elválasztottságuk (és később ezen elválasztottság feloldódásának) tudatában. E jellemzően gondolati versekben (elsősorban fenomenologikus látásmódjuk révén) meghatározó szerep jut a tárgyaknak, objektumoknak.

B1) Objective correlative

A legegyszerűbb tárgyas kategória az Eliot kontextusából kiragadott és újraértett *objective correlative* fogalmán alapul, az angolszász

6 „A pohár szára ide-oda ingó / széles és éles fénypászmát vetít / a fehér lapra, amin írok, és / ha a poharat közelebb tolom, / a sávja rengő kúppá szélesül, / megjelenik a kerek felszínen / a fogyó gyertya képe, s a pohár / megtelik eleven lánggal: tulipán / formájú sárga izzás [...] kezdhethetném megint / a leírást előlről: éjszaka, / pohár bor, gyertyaláng. / (És az idő. / Mindig módosít a végösszeget: / nincs is végösszeg.)”

7 Előfordul, hogy a két kategória összemosódik, mivel a tárgyas és az objektív szinonimaként van használatban, az objektív leírást tartalmazó verset kézenfekvő volna a tárgyiasság alá sorolni. Meglátásom szerint ez a típus csupán a személytelenség, a deszubjektivizáltság legszélsősége (legtökéletesebb) megnyilvánulása.

irodalomtudomány *pathetic fallacy* néven is utal rá. Ebben a verstípusban (B1) a lírai én a világ tárgyi korrelátumainak leírásán keresztül⁸ a belső lelki tájat mutatja meg a befogadó számára (régebben ezt tekintették kivetítésnek). Azaz itt a tárgy hordozó, valami, ami felmutat engem. Itt egyértelmű a lírai én pozíciója, az objektum és szubjektum egymással ellentétes és egymástól különálló kategória korábbi verseiben, később aztán (ahogyan már Nemes Nagy Ágnes költeményeiben is látjuk) ez az elkülönülés feloldódik, a tárgy és az én egymásra vetül/egymásba vonódik (például az antropomorfizáló tárgyleírás eszközének segítségével). A korai, elválasztó jellegű darabokhoz épp a babitsi *A lírikus epilógját* hozhatnánk szemléltetésképp, amely szöveg témája révén is kötődik ehhez a csoporthoz, de egy kortárs példa, Tóth Krisztina *Séta* című verse már magán hordozza objektum és szubjektum egymásba mosottságának tapasztalatát is: „Az, aki nincs, az csak a térre ment ki. / Csak a szemetet vitte le. / Rövidke sétát ír levél helyett, / hogy ernyőt is vitt, nem jön este se, // hogy nem jön vissza, mert ő most az este, / ő az eső, a fényes járda őre. / Előrehajtván alszik egy ülés, / mintha valaki a kormányra dőlné.” A személy elmúlása, feloldódása a tárgyakban, azonosulása a külvilág jelenségeivel („ő most az este”), az én, a szubjektum önmagában való megtapasztalhatatlanságára is rámutat („sétát ír levél helyett”, „ernyőt is vitt”). Állandóan tárgyakkal vagyunk körülveve, és a fizikai világban végrehajtott cselekedeteinkkel veszünk részt a (tárgyi) világban. A vers zárlatának hasonlata, melyben az ülést láthatjuk alvó személyként, szintén a (halott) személy tárgyakban való eltűnésének képzetét erősíti.

8 „Az objektív líra képei, tárgyai – mondom – nem diszítók vagy szemléltetők, nem is jelképezők, hanem a másképp elmondhatatlan közlés eszközei. Olyan lelki tények jelei, amelyek más módszerrel ábrázolhatatlanok. Minden tárgy valami más helyett van itt, egy belső jelenség jelcsoportjaként, mert még leginkább ez – a tárgyi megfelelő – képes hordozni, szuggérálni a más módon kifejezhetlent.” NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép*, I. m., 105.)

A fenomenológiai tárgyiasság típusai

B2) Dinggedicht

A tárgyas vers további típusai mind megközelíthetők a fenomenológia felől is. Legegyszerűbben meghatározható ezek közül a *Dinggedicht* (B2), azaz a *tárgyvers*, melyben objektum és szubjektum dia-logicitása áll fenn,⁹ a lírai én beszéd- és megfigyelőpozíciója már nem különül ki teljesen a világból, megismerő ambíciója ugyanis nemcsak a dolgok felszínét érinti, hanem behatol tárgyába, mintegy belülről is közvetít. A dologiaság megragadása tűnik e szövegek tétjének, az objektum jelenvalóvá tétele, annak a tapasztalatnak a minél pontosabb rögzítése, ahogyan az a megfigyelő számára adódik. Az alapvető példa Rilke *A párdúc* című verse. Itt nem a nagymacska impresszionista vagy realista leírása történik meg, sokkal inkább a bezárt „párducság” fenomenójának megközelítése: „Puha lépte acéllá tömörül / s a legparányibb körbe fogva jár: / az erő tánca ez egy pont körül, / melyben egy ájult, nagy akarat áll”.¹⁰ Nemes Nagy Ágnes *A gejzír* című szövege – az életműben szinte egyedülálló módon – egyértelműen illeszkedik ebbe a kategóriába: „Akkor kivágott. S ott maradt. / Egy hosszú, függőleges pillanat, / gőzölgő jégmezőkre tűzve.” A szemlélődő, megismerő szubjektum ebben az ódaszerű versben fix lírai énként megfigyel, leír, a saját perspektíváját adja át. A vers a gejzír *gejzirségét* állítja elének teljes mivoltában, azaz a tárgy dologiaságát ragadja meg.¹¹ A kortárs irodalomban nemigen találunk példát Dinggedichtre, viszont Várad Szabolcs *A lábról* című versét olvashatjuk Dinggedicht-paródiaként: „Feltehetően van valami (nevezzük talán lábnak), / amin áll az a láb, amin mások immár nem

9 „...a tárgyas költő és a tárgy viszonya sosem lesz a megfigyelő és megfigyelt, szubjektum és objektum egyirányú viszonya. A szubjektum és a tárgy között sajátos kölcsönhatás, kölcsönös érintettség alakul ki, ami a tárgyas költészet dialogikus attitűdváltásának pszichikus alapja.” HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Szent István Társulat, Budapest, 2012, 19.

10 SZABÓ Lőrinc fordítása.

11 A dolog és interpretáció kapcsolatáról ehhez lásd: Günter FIGAL, *Tárgyiasság. A hermeneutikai és a filozófia*, ford.: BARTÓK Imre, Kijárát, Budapest, 2009, 69.

állnak; / kétséges azonban, hogy e láb lábsága ekkor miben áll.” Itt a láb lábságának fenomenjét definiálja humorosan a szöveg.

B3 Intencionáló vers

B3a) *Önintencionáló versek*

Speciális a tárgyas versek között az *önintencionáló versek* (B3a) kategóriája. Itt a lírai én nem a külvilág valamely elemét teszi meg intenciója tárgyának, hanem a gondolati költemény középpontjában saját énje, illetve saját megismerő mechanizmusai állnak. Nemes Nagy Ágnes *Hadijelvénny* című versében a jól pozicionált, nyelvtani szinten is megjelenő E/1 a saját elméjét, észleletét figyeli meg tárgyilagosan: „Mint légy szeme: ezer tükör a bőröm, / a viszonyulás prizmás kinja köt”. Annak felismerése jelenik meg a szövegben, hogy az objektív világban létező (vagy nem is létező) tárgy az elménkben a szubjektív észleleteken keresztül megszűrve, dologként jelenik meg. Ráadásul a szubjektum sem ismerhető meg önmagában, azaz nem tudom magam a dolgoktól, tárgyaktól függetlenül megtapasztalni („a viszonyulás prizmás kinja köt”). A B1-es kategóriához képest itt sokkal árnyaltabban van jelen objektum és szubjektum elválaszthatatlansága, egymást kölcsönösen feltételező és egymás tapasztalását befolyásoló tényezőként. Kortárs irodalmunkban is elő-előkerül az itt vázolt problematika, például Szabó T. Anna *A szemről* című verse is ezt tematizálja az előbbi Nemes Nagy-szövegre rímelően: „Fényesek / és szépek mind a dolgok. De tudod: / nem értheted meg, nem érintheted / a láthatókat. Hiszen egyesülsz / mindennel, amihez nyúlsz. Lángarakap, / átizzít, rögtön önmagába ránt”. A vers az optikai egymásra vetülést (fényesek a dolgok, és fényes a szem is, így azok végtelen regresszióban tükrözik egymást, azaz a szubjektum tapasztalata minden esetben mise en abyme-szerű) használja fel az objektum és szubjektum sajátos dialogicitásban való létezésének bemutatására.

B3b) *A filozófiai önintenciós versei*

Ehhez hasonló (vagy éppen ennek egyik alkategóriája) az a verstípus, melyben a jelenlevő lírai én saját korábbi versírói-világismereti gyakorlatát intencionálja (B3b). A *Duinói elégiák*ban Rilke addigi költői törekvéseit teszi meg filozófiai vizsgálata tárgyának. Ezek a szubjektum lelki, anyagtalan oldalát intencionáló szövegek, van azonban a világban létezésnek egy másik, anyagi létmódja is.

B4) *Testpoétika*

A *testpoétikák* (B4), a testben létezés tapasztalatát megszövegező alkotások szintén a fenomenológiai tárgyiasság szemléletmódjához kapcsolhatóak, hiszen ezekben az énhatár, a test megismerése, leírása a cél, vagyis az a tárgyakkal hasonló létmódot (is) magáénak tudható dolog, amely a szubjektum részét képezi ugyan, de egyúttal az a hordozó is, amellyel benne van a világban. Az énen túlisághoz legközelebb levő részünk. A szubjektum tárgyi oldala. Nemes Nagy Ágnes *Az ismeret* című verse részleteiben kapcsolható a testpoétikához: „Mint szomjas kentaurokon, / kiket a vágy feszít, / a hátgerincem, homlokom / mind íves, csupa híd”. A saját test megjelenítése, tematizálása Nemes Nagy Ágnes lírájában többnyire – mint ebben a részletben is – mitikus ábrázolásmóddal társul. A testpoétika kortárs irodalmunkban betöltött szerepe önálló tanulmányt érdemelne, e helyütt csak jelezni van módom jelenléte súlyát. Szépszerével találunk a testet témává emelő szöveget Takács Zsuzsa költészetében. A *Test és lélek* című versben: „Pillantásom kimenekült a fenyőfa / tuskés ujjhegyére, az ablakon túl (...) A szobában maradt száraz, üres tok / hallgatott és viselte történetét”. Ez a szöveg felveti a kérdést, mivel is azonos a szubjektum, mettől meddig tart az én. A pillantás, mely „kimenekül” az „ablakon túl”-ra, azonos-e az énnel, vagy megfeleltethető-e a léleknek? A szobában maradó „üres tok” (mint egy pillangó visszamaradt bábruhája) milyen viszonyban van a szub-

jektummal, része-e (ha „üres”), hiszen ez „viseli történetét”, azaz mintha maga az élet (az életelbeszélés) mégiscsak ezzel történe. Hasonló problémakörhöz kapcsolódik Nemes Z. Márió lírája is, egy helyütt arra kérdez rá, hogy „milyen viszonyban / lehet az ember / a saját anyagával” (*Anyás vers C.-nek*), válaszul pedig egy másik versében azt fogalmazza meg, hogy „a test boríték” (*Tanuljuk meg*).¹² A teste által létező magányos elbeszélő szövegei ezek, melyek egészen izgalmas, új irányba mozdulnak el, a biopoétika felé.

Újholdasság és tárgyiasság

Ha a Nemes Nagy-líra hatásáról vagy egyáltalán az *Újhold* hagyományáról gondolkodunk, fontos elkülöníteni az újholdasság fogalmát a tárgyiasságétól. Az újholdasság formakultúra (gyakori a keresztrímek használata, strofikus a kompozíció, jellemzően jambikus a verselés), hangnem (emelkedett dikció, díszített versbeszéd), jellemző rá a gazdag képi világ, a gyakran érzelmeket illusztráló leíró részek, az esztétizáló poétika; a vers a kitüntetett közlés ünnepi alkalma (mindez döntően babitsi örökség). Jellegadó tulajdonsága a redukció, a sűrítő beszédmód, a hermetizmus. Az újholdasságot tekinthetjük az esztéta modernség végső kifutásának (az elszakadás megfigyelhető Pilinszky János költészetében a *Szálkák* kötettől, Nemes Nagy Ágnes kései prózaverseiben vagy Tandori Dezső lírájában első két kötete után). A tárgyiasság viszont látás- és gondolkodásmód. A szövegek szemléletmódjában, attitűdjében, beállítódásában érhető tetten. A versek megismerő leírásként működnek, ismeretelméleti igénnyel rendelkeznek, gondolati rétegzettség jellemző rájuk, világértelmező ambíció munkál bennük, látásmódjuk gyakran fenomenológiai. A tárgyiasság egy lehetséges irodalmi válasz a hármas

bizalomvesztésre (nyelv, én, világ), középpontjában általában szubjektum és objektum dinamikus viszonyának problematizálása áll. Így Nemes Nagy Ágnes lírájának kettős hatása van: a nevével jelölhető újholdasság egyrészt mint poétikai kultúra (forma, hang) örökölődik tovább; másrészt mint látás- és gondolkodásmód, mely a tárgyiasságot építi tovább a kortárs irodalomban is.

Az „újholdasságot” viszi tovább formájában, hangjában, versnyelvtanában többek között Gergely Ágnes, Lator László, Tóth Krisztina, Szabó T. Anna, Kiss Judit Ágnes, Halmai Tamás költészete.

A tárgyiasság látás- és gondolkodásmódját, ismeretelméleti igényét, gondolati rétegzettségét, világértelmező ambícióját ismerhetjük fel például Marno János, Szijj Ferenc, Takács Zsuzsa, Borbély Szilárd vagy a fiatalabb nemzedékből nyomokban Krusovszky Dénes, Nemes Z. Márió, Závada Péter szövegeiben is. Egyes életművek – vagy egyes szerzők különálló szövegei – kapcsolatot tarthatnak mindkét hagyománnyal; de ez itt már csak egy következő dolgozat tematikus ígérete lehet.

FÜGGELÉK:

Tipológiai összefoglaló

Személytelenség

A) táj- vagy tárgyleíró vers

B) tárgyas versek

B1) objective correlative

B2) Dinggedicht

B3) intencionáló vers

B3a) önintencionáló

B3b) filozófiai intenció versei

B4) testpoétika

¹² Az idézetek forrása: NEMES Z. Márió, *Alkalmi magyarázatok a húsról*, József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006.

„körültapogatni a tárgyat néhány szememmel”

– Nemes Nagy Ágnes tárgyi- versei és Mészöly Miklós *Film* című regénye közötti analógiák

/
Kelemen Emese

Ahhoz, hogy a jelenkori prózaírók műveiben kutassuk a tárgyak, dolgok elbeszélésalakító, identitásképző voltát, ahhoz, hogy felfedezzük, milyen érzelmi és kognitív jelentésviszonylatokat hoznak létre a tárgyak, az egyik lehetséges irány, hogy visszanyúlunk a magyar későmodernitásba, mégpedig az *Újhold* szerzőihez. A második világháború utáni újholdas nemzedék poétikája egyrészt az „objektív tárgyiasság” köré szerveződik, amelynek egyik képviselője Nemes Nagy Ágnes, akinek fenomenologikus tárgyszemlélete, a személyesség tárgyszemléletbe és nyelvi megfogalmazásokba való sűrítése eltérő nézőpontot képvisel a babitsi klasszikus modernséghez képest. Az én tárgyként reprezentálódik, nem lehet elkülöníteni egymástól a beszélő ént és az elbeszélt ént.¹ Ez az új szemlélet hatással lehetett

Nemes Nagy kortársaira, így most azt a kérdést vetem fel, mennyire befolyásolta a prózaírókat, kiváltképp Mészöly Miklós prózáját, Nemes Nagy tárgyszemlélete.

E szövegben csupán Nemes Nagy három versére és a *Film* című Mészöly-regény egyes aspektusaira térek ki, ugyan hosszan lehetne elemezni, milyen hasonlóságok köszönnek vissza a *Filmen* kívül a *Saulusban*, *A tágasság iskolájában* vagy a *Pontos történetek útközben* című művekben. A kutatás kiterjeszthető lenne Mátyás Iván novelláira és Ottlik Géza regényeire is, jelen esetben azonban arra keresem a választ, hogy kimutatható-e Nemes Nagy Ágnes tárgyiasság poétikájának megjelenése Mészöly Miklós *Film* című regényében, s ha igen, ez mennyire változtatja meg a vélekedésünket a prózaforulat utáni regényekről.

Az Újhold folyóirat mindössze két évig létezett, 1946 és 1948 között, míg a lap létrehozóinak szűk köre évtizedekig munkálkodott együtt, hasonló szellemiségben. Schein Gábor szerint az Újholdat mint poétikatörténeti fogalmat metaforaként² kell értelmeznünk, hiszen az irodalomtörténeti művek általában olyan szerzőket is ez alá a megnevezés alá sorolnak, akik a folyóiratban nem jelentettek meg műveket, illetve később más poétikai irányt vettek. Mégsem veti el a fogalom használatát, mivel számos poétikai, nyelvi és szemléleti hasonlóság mutatható ki egyes szerzők életművei között. Emellett az Újhold köré csoportosuló fiatalokat a háborús dezillúzió, a túlélés ars poeticája is összetartotta – a háborús élmények nagyban meghatározták és befolyásolták életművüket –, amely tetten érhető olyan művekben, mint amilyen Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton éjszakája*³ című

² *Uo.*, 7

³ „Lent a csatornamélyedésben: elől Miklós, már négykézláb, mi hárman mögötte, Ali vadul rángatja hátra Miklós övét. Előre akar rohanni, így négykézláb, mint egy elszánt vadkutya, tigrisféle, előre, az álmentőautó után, ami legördül a Széna térre. Sikolyok, robbanás. Mint utólag megtudtuk, az álmentő elé egy benzineshordót gurítottak, felrobbant. – Ezt megírtam, kendőzve, az *Ekhnáton éjszakájában*, ezt a zuhanást, gurulást. A tankokat. Majdnem mindig valóság van a szürreális képeim mögött.” NEMES NAGY Ágnes, *Négyen – 1956-ban = Erkölcs és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk., összeáll. DOMOKOS Máttyás, LENGYEL Balázs, Nap, Budapest, 2004, 74–80.

1 SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 44.

verse vagy Mészöly Miklós *Tragédiája*.⁴ De nem mehetünk el szó nélkül a személyes ismeretség, a baráti viszonyok fenntartása mellett sem, a nehéz időkben való egymás melletti kitartás, egymás munkásságának támogatása nagyban hozzájárult az életművek alakulásához. „Hamar kiderült, hogy mi, fiatalok, hasonlítunk egymáshoz. Hogy valami módon egyivásúak vagyunk, nemcsak azért, mert hasonló élmények közül jövünk, mert hasonló korúak vagyunk – általában húsztól huszonötig terjedt az életkorunk –, hanem mert a lelki hozzáállásunk, a szellemi élményeink is hasonlóak.”⁵ Többen is nyilatkoznak arról, hogyan gyűltek össze egymás lakásán, házában a verseiket, prózáikat felolvasni a lap beszüntetése után is, milyen szövegalkotási játékokkal szórakoztatták, bátorították egymást, hogyan formálták egymás műveit meglátásaikkal, kritikáikkal. Több újhholdas szerző is úgy emlékezik vissza Nemes Nagy Ágnesre, mint egy olyan személyre, akinek a véleményére, meglátásaira a leginkább kíváncsiak voltak, az ő értékítéleteiben bíztak talán a legjobban. „Amikor kezdtük *Újhhold*-köteteink sorozatát, rendszerint Ágnes Királyhágó utcai lakásán gyűltünk össze. Már bevallhatom, fölényes értelmű előtt – nem jellemző rám – szorongtam olykor. (...) Véleményét olyan fontosnak tartottam: akkor nyugodtam csak meg, ha rábólintott a végére.”⁶ Ha szem előtt tartjuk ezeket a barátságokat, munkakapcsolatokat, akkor felmerülhet bennünk a kérdés: Nemes Nagy kritikáinak hatása mellett saját poétikája és szövegalkotási attitűdje mennyire hatott a hozzá közel álló személyek életművére? Vajon a tárgyas líra meghatározó szerepet tölthetett-e a prózatörténet alakulásában?

4 „Nem tudom, hogyan osztottuk el akkor a lakást alvásra. Csak Balázs letartóztatása után: akkor már hideg volt. Kevés részét fűtöttük a lakásnak, az előszoba kiszélesedő részébe tettünk egy díványt, ott aludt Ágnes. S oda bújtam be hozzá este, vagy oda mentem reggel vigasztalni. (Ezek a napok adták Miklós *Tragédia* című elbeszélésének anyagát.)” Polcz Alaine, *Történet négyükről = Erkölcs és rémület között*, I. m., 68.

5 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával* = Uő., *Az élők mértana. Prózai írások*, I–II., szerk., utószó HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, II. 214.

6 LAKATOS István, *Ad memoriam = Erkölcs és rémület között*, I. m., 145.

Nemes Nagy Ágnes – mint ahogy azt egy interjúban elmondta⁷ – tárgyas költőnek tartotta magát. A *Látkép, gesztenyefával* című esszében megjegyzi, hogy „[t]ény azonban, hogy a tárgyakat, helyszíneket mindig is szerettem életemben”⁸. Ezzel összhangban két fontos irányvonalat jelöl ki költészetében. Az egyik az elvontságra való hajlam, a másik pedig az objektum fontossága, legyen az a látható, tapintható tárgy, műtárgy, vagy akár a táj, a természeti jelenségek. A dolgok mint önmagukban létezők, önmagukat meghatározók állnak versei középpontjában. Ahogy már Balassa Péter is megfogalmazta, Nemes Nagy számára a tárgyak mellett a *látás* a legfontosabb fogalom. Nemes Nagy *A látvány* című versében a koponyáját körmozihoz hasonlítja, amire rávetülhetnek a látványok, tárgyak és helyszínek. A megfigyelt tárgyak látványa azonban élesen rajzolódik ki, de nem képként a vásznon, hanem egy légüres térben, egymás mellett megférve, teljes fizikai kiterjedésükben. Ám ez a kivetítés a némafilmhez hasonlatos, csak a képek jelennek meg, „hangtalan zsúfolódás”-ként.

a képek mind, mert élesek, mert élesek
a képek mind, mert élesek,
vakít ez a hangtalan zsúfolódás,
amint jönnek és körbemennek
az ön, a kén, a madarak
a repülések, kiterjedéstelen,
elektronhájuk-vesztett égitestek
sűrűségébe összehajtv,
labdába bújó gyökök,
amint forognak végeérhetetlen
egy szüntelenül égető jelenben,
ahol nincsenek térközök.⁹

7 NEMES NAGY Ágnes, *Barna, világoskék* = Uő., *Az élők mértana I. m.*, 285–296.

8 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép, gesztenyefával* = Uő., *Az élők mértana I. m.*, 189–252.

9 NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei, szöveggond.*, utószó LENGYEL Balázs, Osiris, Budapest, 2003, 120.

Ehhez és Balassa megállapításához kapcsolódik Schein Gábor meglátása is a *De nézni*, *A látvány* és a *Félgömb* című versek kapcsán, miszerint „Nemes Nagy Ágnes költészete mindvégig a látástól várt bizonyosságot, hogy a létezés valóságos tény. Tapasztalata szerint a látható minden helyzetben valami láthatatlanra utal, ami ugyanolyan, mint a megjelenő, csupán más dimenzióban lakozik.”¹⁰ Ha elfogadjuk Hans Jonas megállapítását, miszerint „[a] látás sem a tárgytól, sem a szubjektumtól nem követel észrevehető aktivitást. Egyik sem hatol be a másik szférájába”,¹¹ akkor a tárgyak és a szubjektum is különválaszthatók „magába zárt tárgyként” és „magába zárt szubjektumként”. A tárgyak és a szubjektum közötti távolság nem teszi lehetővé a tapintást, viszont úgy tekinthetünk a tárgyra, mint a világ egy részére. Körbejárhatjuk, közelíthetünk és távolodhatunk, attól függően, mennyire részletekbe menően akarjuk látni. A *De nézni* című versben megjelenő asztal formabontó, egyszerre látható a lapja és a széle is, ezzel a teljességgel egyszerre tesz tanúbizonyságot a létezésről, mégis eltávolítja attól, és egy más, isteni szférába helyezi a tárgyat.¹² „[A] gömbformát nem is tudom én / miért szerettem / szemgolyót, koponyát, földgolyót”¹³ sorok összecsengnek a *Félgömb* című verssel, ahol maga a félgömb is „tépett gömb”, a színek fakósága átjárja mindkét verset, a szürke, a vizenyős földi látványok Isten-szemmé változnak az égen, megnyitva a megtapasztalt világ és a transzcendens világ közti átjárást.

Nemes Nagy Ágnes verseire jellemző a csönd, az elhallgatás, a ki nem mondás. Maguk a tárgyak is csöndesek, mozdulatlanok. Mészöly Miklós szerint a tárgy „úgy állítja meg az időt, hogy egyúttal ki is lép

belőle. (...) A tárgyak fölénye olyan átható, hogy a változatok mögé mindig képesek odavetíteni a legvéglegesebb Állóképet. A létezés elvárásoltjai. S terük a legvégtelenebb zsákutca, amibe a mozgás bezárhatja magát.”¹⁴ Mészöly ezt nemcsak Nemes Nagy lírájával kapcsolatban mondja, hanem a saját írásaira is. Számára is fontosak a tárgyak, amelyek a *Film* című regényében a látás, a látvány által jutnak hangsúlyos szerephez. De nemcsak maguk a tárgyak, hanem a *tárgyas látásmód* is, Sággy Miklós kifejezésével élve a „résztvetlen objektivitás”. A regényben (a francia „új regényhez” hasonlóan) már nem a személyek, mint inkább a tárgyak válnak a prózai szövegek főszereplőivé. Látszólag a *Film* főszereplői az Öregember és az Öregasszony, ám ők is tárgyasulva, mintegy bábokként jelennek meg. Mozgásuk gépies, ismétlődő, a narrátor utasításai alapján cselekszenek. Érzéseikről, gondolataikról nem tudunk meg semmit, mindent a narrátor elmondásán, a szereplők viselkedésének, arcjátékának leírásán keresztül érzékelünk. Bizonyos szöveghelyeken közvetlenül is tetten érhetjük az emberek tárgyként kezelését. „Azt a rögeszmés szigort próbáljuk megragadni most, *ahogy* az Öregasszony az esett váll után nyúl, és *ahogy* egyetlen tárgyra szűkül rá a szeme: az Öregemberre.”¹⁵ Illetve: „Másképp a világítás is segíti őket, hogy egy elbizonytalanodó térbeliségen határozódjanak meg, *egyenrangúan* az egyéb tárgyakkal.”¹⁶ Ahogy Balassa Péter is megjegyezte, a személyek eltárgyasítása azon oknál fogva is létrejöhét, miszerint az Öregasszony és az Öregember a Kamera *tárgyai*. Őket követi és veszi fel, minden mozdulatukat, környezetüket és az őket körülvevő tárgyi világot. „Leltárszerű följegyzésre nyújt alkalmat a kamera”,¹⁷ már a regény elején olvashatunk egy hosszú lajstromot

10 SCHEIN, I. m., 112.

11 HANS JONAS, *A látás nemessége = Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 2002. 119.

12 „A dolgokban hír van, numen adest, sunt existetiae rerum: ez az objektív költő szent meggyőződése; hisz benne, vagy tapasztalja, hogy a tárgyakban istenek laknak, akik jeleket küldenek neki, ismeretlen túli intelligencia jeleit.” NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = Uő., *Az élők mértana*, I. m., 89–126.

13 NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, I. m., 116.

14 MÉSÖLY Miklós, *Hódolat és csend a költő sírjánál. Ma temetik Nemes Nagy Ágnest = Erkölcs és rémület között*, I. m., 146–149.

15 MÉSÖLY Miklós, *Film* = Uő., *Magasiskola*, Kritérium, Bukarest, 1985. 134.

16 MÉSÖLY, I. m., 140. Kiemelés – K. E.

17 L. VARGA Péter, *Az intermediális olvasás alakzatai (1.) Metonimikusság és a médi-umok transzpozíciója*. (Mészöly Miklós: *Film*). = Uő., *A metamorfózis retorikái*, IAK – Prae.hu, Budapest, 2009. 168.

arról, hogy mi található meg az Öregasszony szatyrában. Számba vesszünk mindent a fekete pénztárcától a selyempapírba csomagolt zsebkendőn keresztül egészen a még élő aranyhörcsösig. A tárgyakból azonban semmi mást nem tudunk meg, mint amennyit a Kamerán keresztül láthatunk. Nem kapcsolhatunk hozzájuk szimbolikus jelentéseket, nem tárnak fel előttünk eddig elhallgatott információkat, elmeséletlen élményeket. Ahogy Robbe-Grillet sem látja el olyan jelzőkkel a tárgyait, amelyek kifejezhetnék a tárgyak tulajdonképpeni mibenlétét,¹⁸ mindent a nevének nevez, nem körülír, nem keres hasonlatokat, ugyanúgy Mészöly sem teszi. Egyetlen módot hagy a tárgyak érzékelésére, ez pedig a látás. Mintha csak a szemünkkel tapogatnánk végig őket. Ez a fajta látásmód Nemes Nagy Ágnesnél is felfedezhető.¹⁹ A tárgyakról többet nem tudunk meg, semmi személyes kapcsolatot nem fedezünk fel az asszony és a szatyor tartalma között. Később hasonló helyzet áll elő akkor, amikor az Öregasszonyt a lakásán látogatja meg a Kamera az Öregember halála után. Az idős pár holmijai között sétál a Kamera, mindent aprólékosan rögzít. „A délután folyamán, sőt még a lassan bealkonyodó szobában is (...) a különböző tárgyakkal, fotókkal, szövegekkel voltunk elfoglalva, életük fogható-látható törmelékeivel.”²⁰ Ám ezekből a törmelékekből sem tudunk meg semmit a szereplőkről. „A másik egy férfi alsónadrág. Halványzöldes kincstári anyag, elmosódó körpecsétnyommal – katonaság? vámórság? tűzoltóság? rendőrség? A sok mosástól nem olvasható. A két szár alul be van varrva, fönt biztosítótű zárja: praktikus, kétszemes rongybugyor. De ez egy példa csak a sok közül.”²¹ Szemrevételezzük a sámlit, a szennyeskosarat, az összetolt ágyakat, amiken még látszik az Öregasszony testének nyoma, leg-

alábbis ezt feltételezi a narrátor. „Mintha jelenteniük *kellene* mindenáron a dolgoknak, a látszat-eseményeknek valamit” – írja Balassa Péter.²² Ezt próbálja a narrátor elhíttetni velünk, végül mégis kétségben hagy bennünket. A tárgyak itt is (ahogy Nemes Nagynál is) jelekként működnek, de meghatározottságuk pontosan az ellentétébe fordul: minden esetleges, „mindez módosítható”.²³

Balassa Péter szerint a „Kamera lenscséjének objektívje” üvegszem, amit analogikus párhuzamba állíthatunk Nemes Nagy Ágnes *De nézni* című versének szemgolyójával, ami gömbforma, tépett gömb. Domború, félgömb, mint a kamera lenscséje, rajta keresztül láthatjuk a tárgyakat. Idézzük fel a már előbb említett sorokat, a gömb, amivel lehet „nézni fentről, letről, mindenféle szögekben / körültapogatni a tárgyat néhány szememmel”. A Kamera lenscséje egyszerre lát és láttat. Látja és rögzíti az eseményeket, de meg is mutatja az olvasónak, visszajátssza, újra lepergeti, így egyszerre tölt be felvevő- és vetítógép funkciót. A közelítéssel és távolítással tulajdonít vélt vagy valós jelentőséget a tárgyaknak. A hirtelen közelítések és távolodások, valamint a dolgok egyszerre két perspektívából való rögzítése („egyszerre rögzítsük őket elölről és hátulról, mintegy közeledőben és távolodóban”) úgy mond mindentlátóvá²⁴ teszi a Kamerát, ami izgalmasan kapcsolódik a beszédhelyzethez. A narrátor végig többes szám első személyben közvetíti a Kamera és az olvasók/nézők között, ezzel hangsúlyozva az olvasás allegorikus jellegét. „A *Film* szövege ugyanis egyszerre lesz filmként tematizált észlelés- és érzékelés, valamint szöveggént, nyelvként reflektált képalkotás, filmforgatás.”²⁵ Ezt az allegorikus olvasásmódot erősíti az is, ahogyan a hanghatások jelennek meg a regényben. A felvevőgép nemcsak

18 BARTHES, Roland, *Objektív irodalom = A francia „új regény”,* vál. KONRÁD György, Európa, Budapest, 1967, 151.

19 „És nézni fentről, letről, mindenféle szögekben / körültapogatni a tárgyat néhány szememmel” NEMES NAGY *Összegyűjtött versei, I. m.*, 116.

20 MÉSŐLY, I. m., 217.

21 MÉSŐLY, I. m., 162.

22 BALASSA Péter, *Nemes Nagy Ágnes Metszetek című kötetéről és az esszépróza esztétikájáról = Uo., Észjárások és formák,* Tankönyvkiadó, Budapest, 1985 87.

23 MÉSŐLY, I. m., 136.

24 BALASSA, I. m., 74.

25 L. VARGA, I. m., 172.

a képeket, hanem a hangokat is rögzíti, ilyen az Öregember csoszogása, az utca zaja vagy a klubhelyeségből kiszűrődő *Jesus Christ Superstar* egyik dala. Ezeket a hangokat csak a leírásban olvashatjuk, viszont szelektíven jelennek meg, a rendező kiválogatja, melyik részek legyenek hangsúlyosabbak, és néhol a hangerőt felemeli, máshol csak háttérzajként szerepelteti őket. „Az Öregember helyben állva is csoszog még egy párat, s ezt egyéb zajokból kiszűrve, mellékesen felerősítjük”.²⁶ „Hosszúra nyúló látogatásunk során nem fog maradni egyetlen fiók és polc sem, amit az Öregasszony beleegyezésével végig nem kutatnánk. Bár hozzá kell tennünk, a néma méltóság, ahogy elviseli az érdeklődésünket, szinte követelő befejezése is lehetne a látogatásunknak”, „[a]z étteremsaroknál hasonló a helyzet; a cerkóf-ügy még mindig nem zárult le, tovább bonyolódik, s még egy rendőrautó is megjelenik közben. Amennyire a ruhatárba behallatszó szövegelésből ki lehet venni, a két rendőr is tanácstalan.”²⁷ A leírások nemcsak a lencsén át látott dolgokra terjednek ki, hanem apró észlelésekkel sejtetnek érzelmeket, gondolatokat, melyeket mozgóképként nem lehet felvenni. Mégsem nevezhetjük mindentudó narrátornak a Kamerát, hiszen a látottakon kívül csak feltételezései vannak, nem lát bele az Öregember és az Öregasszony gondolataiba. Viszont a rendezői szerep felvállalásával nemcsak a technika mozgását befolyásolja, hanem mintegy az Öregember tudatának irányítására is használja. A narráció a rendezés köré szerveződik. A Kamera nemcsak a felvételt biztosítja, hanem rendezi is a filmet. Ezért a látványok olykor mesterségesek, hiszen a mozgó kamera erős szelekcióján keresztül bemutatott terekkel, tárgyakkal szembesülünk. A természetes látás helyett „a szem számára láthatatlanul (...) egy magát az emberi szemet képviselő készüléket tetszőleges vágásokra és mozgásra készítenek, amitől a néző nem képes távol-

ságot tartani.”²⁸ Ugyanakkor az idős pár szeme többször is mint a kamera lencséjének működéséhez hasonlítva jelenik meg – erre Sággy Jelenkorban megjelent elemzése²⁹ mutat rá a legjobban. Példaként a regényből idézzünk: „szeme sokkal tágabb blendéjú most, mint amilyen nyílásra a mi kameránk egyáltalán képes. És valószínű, hogy ez áll a szűkítésre is”.³⁰ „Látjuk a táguló-húzódó szemboogarát, ahogy egy végleges átmérőbe rögzíti magát; a szivárványtest legyezős széleit, amelyek tényleg emlékeztetnek a kamera blendéjére, mikor a kiszemelt tárgyra rászűkül.”³¹ Korábban felmerült, hogy a személyek tárgyasulnak, s így a test is a tárgyakhoz hasonlóná válik; az idős pár szeme a kamera objektívjéhez válik hasonlatossá. A szem működése a lencse működésének leírásával kerül bemutatásra. Így tulajdonképpen nem egy „kamerával” van dolgunk, hanem többel, mivel az idős pár szeme kitekint a Kamerára/narrátorra, visszanéz rá. A megfigyeltek egyszerre a felvétel alanyai, ugyanakkor a visszatekintéssel maguk is megfigyelővé válnak.

E rövid elemzések megkísérelték bemutatni, hogy Nemes Nagy Ágnes tárgyas lírája miként jelenik meg Mészöly Miklós prózájában. A tárgyak mint önmagukban létezők, önmagukat meghatározók állnak a versek és a *Film* középpontjában is, a láttatás objektív, a láttott dolgok leírásra épülnek, nem pedig az elvonatkoztatásra, a többértelműségre. Számos Nemes Nagy–Mészöly analógia bontható ki a *Százavillám*, a *Napforduló*, az *Egy pályaudvar átalakítása*, valamint a *Film*, a *Saulus és A tágasság iskolája* című kötetek között, legyen szó látás és láttatás, fény, árnyékok és színek, konkrét tárgyak vagy épp a tájak és terek hasonlóságáról a két alkotónál. Ezek a még feltáratlan párhuzamok további kutatásra ösztönöznek.

28 Friedrich KITTler, *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999.*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 181.

29 Lásd: SÁGGY 2007

30 MÉSZZÖLY, I. m., 185.

31 MÉSZZÖLY, I. m., 207.

26 MÉSZZÖLY, I. m., 118.

27 MÉSZZÖLY, I. m., 162.

Atmoszféra, avagy a „bizonytalansági együtttható”

Mészöly Miklós és Ottlik Géza „ars poeticája”¹

/
Vásári Melinda

A tanulmány Mészöly Miklós és Ottlik Géza írásaiból kibontakozó „ars poeticáját”, avagy „prózaelméletnek” is nevezhető reflexióit helyezi egymás mellé.² Mészöly Miklós esszéiben kirajzolódik az „atmoszféra” koncepciója, amely egy újfajta „objektivitás” ígérétét hordozza magában. A fogalom nagy jelentőségre tesz szert mind a kor „közérzete”, mind az ábrázolástechnika tekintetében. Egyfelől a kor megváltozott közérzetének kifejeződését látja benne, másfelől a megragadhatatlannak tűnő megragadásának lehetőségét. Emellett a *Filmben* ezzel szoros kapcsolatban az idő- és térbeliség összetett problémáját viszi színre, mely mind ábrázolástechnikai, mind episztemológiai szempontból jelentőséggel bír. Leginkább

1 A szerző az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport munkatársa a *Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák* című MTA-TKI-projekt keretében. Ezen írás a Nemzeti Kulturális Alap alkotói ösztöndíjának támogatásával készült.

2 A dolgozat egy szélesebb körű munka része, melynek keretein belül az egyes szövegeket részletesen tárgyalom máshol. Jelen elemzés célja, hogy a két szerző műveiben kirajzolódó koncepciókat felvázolja és vizsgálat tárgyává tegye.

a megragadhatatlan megragadásának a problémája mentén kapcsolható az ottlikki „regényelmélethez”, akinél „érzéként”, illetve a „szavak tereként” jelenik meg az atmoszféra, és ahol szintén az „elbeszélés nehézségeire” adott válaszként értelmezhető. Ottlik *Próza* című kötetében több esszében (*A regényről, Atmoszféra*) is tárgyalja e problémát, de leginkább műveiben (különösképpen a *Budában*) bontja ki, amelyekben az elbeszélő reflexív kommentárjaiban folyamatosan jelen van e kérdés. Összetett módon és sok oldalról közelíti meg, bevonva különböző médiumokat (film, matematika, fotográfia, festészet, mágnesszalag) is diskurzusába. A következőkben megpróbálom rekonstruálni az érzés, a hangulat és az atmoszféra szerepét Ottlik alkotói reflexióin keresztül, majd Mészöly Miklós esszéit olvasva összevetni azt az ott megjelenő atmoszféra fogalmával, valamint annak a köré épülő szövevényes elméleti konstrukcióban elfoglalt helyével.

Ottlik is megfogalmazza a kérdést, mely jelen dolgozatot elsősorban foglalkoztatja:

„el kell hagynom mindenestül az R1-et, ha ennek az októberi napnak a fényét, árnyát, pontos megvilágítását, a pillanatkunk filmkockájának tömény tartalmát próbálnám közölni, létrehívni, a maga víziószerű teljességében. Titkos szűrők, fátyolok hálózata, amin át látok, hallok, érzékelek. Reményeim, félelmeim, szándékaim, halottaim, szerelmeim, sebeim, lelkesedéseim, csüggedéseim, elfelejtett és soha el nem felejtett, képzelt és vágyott és valódinak mondható és még valódibban átélt milliányi dolog úszik az R1 hálójával megfoghatatlan valóságban. Miféle módon tudja ezt a regény mégis néha megragadni? Milyen kontrollszerkezet méri le a nagyobb hitelesség fokát? Ne próbálgassunk rá szavakat. A valóságnak is, regénynek is rejtett tárnáiba érkezünk:

hagyjuk őket nyugton a hallgatás közeteiben, járataiban, föld alatti tartományaiban.”³

Az idézet 1965-ben hangzott el *A regényről* című előadásban Bécsben, mely csak 1979-ben jelent meg. Eszerint a megfoghatatlan megmagyarázhatatlannak tűnő, a regény révén történő megragadásáról van szó, ami szoros kapcsolatban áll a hitelességgel is. Mi nem fogjuk azonban „nyugton hagyni a regény e rejtett tárnáit” (miként Ottlik sem tette), hanem éppen faggatóra fogjuk őket.

Ehhez azonban vissza kell térni a korábbi Ottlik-szövegekhez, mivel az is megvilágító erővel bír, ahogyan az időben előrehaladva formálódott e „regényelmélet”. Az első mű, ahol a megfoghatatlanság problémája előkerül, az 1946–47-ben írt *Valencia-rejtély*⁴ (mely csak 1986-ban jelent meg). Tétje egy bizonyos „érzés” mibenléte, meghatározása, megfogalmazása többnyire a matematika és a fizika nyelvén. „Hát tegyük fel, hogy van az agyad mélyén, a lelked, szíved, gerinced, gyomrod mélyén egy mindent összesítő Szigma érzés, ami hiánytalanul összefoglalja és egybeolvasztja a létezésed egészét.”⁵ Itt tehát ez az érzés a szubjektum „létezésének egészét”, „élete szummázását” takarja, és ez az, ami oly nagy jelentőséggel bír, hogy tétje a világegyetemnek a megsemmisülése utáni újrakeletkezés lesz, ugyanis Cholnoky amellett érvel, hogy a világegyetem megsemmisülését csak az érzés (a Dzéta vagy Szigma) élheti túl, mivel az nem lehet anyagi, nem lehet előállítani a kémia révén. Ha valóban megmarad, „kitűnne, hogy nincs is ebben a világegyetemben”, azaz „kell lennie egy helynek, ahol van (...)”. Például egy átfogóbb univerzummodellnek”.⁶ Ebben a másik univerzummodellben „teljesen másféle idő és tér van, vagy egyáltalán nincs semmilyen, ami a leg-

valószínűbb. Akkor minden egyszerre van, és egy helyen, s a tapasztalataidat ott nem tudod majd a jelenségek idő- és térdimenzióinak mérésével megkülönböztetni és rendezni, modellé konstruálni.”⁷ Felmerül a kérdés, vajon lehet-e az irodalmi szöveget magát hasonló univerzumnak tekinteni, amely képes megteremteni egy olyan teret, amelyben a különböző idők egyidejűségét vagy éppen időtlenségét tapasztalja meg az olvasó? Erre a kérdésre a *Valencia-rejtély*-ben nem kapunk választ, ugyanakkor a későbbiekben – mégpedig a *Buda* kapcsán – még visszatérek rá.

Az 1957-ben megjelent *Hajnali háztetők*⁸ előhangja már az „elbeszélés nehézségeire”, vagy még inkább az irodalmi szöveg teljesítőképességére kérdez rá. Rögtön az elején megtudjuk, hogy a regény címe megegyezik egy (fiktív!) festmény címével, melynek történetét a regény elbeszélője elmesélni hivatott, ám nem regényesen, hanem egy dokumentumgyűjtemény pontosságával szándékozik megírni a „nyers valóságot”. A festő (!) elbeszélő tehát olyan igénynyel lép fel saját elbeszélését illetően, amely az analóg technikai médiumok teljesítményét várná el az elbeszéléstől: nem regényt, kitalált történetet, se nem műalkotást akar létrehozni, hanem a nyers valóságot kívánja rögzíteni, ahogyan azt egy fénykép, magnetofon-szalag vagy néhány tekercsnyi hangosfilmfelvétel teszi. A felsorolt kívánatos médiumok közül az első kettő esetén a rögzítendő dolog maga hagy nyomot a rögzítő anyagon: a fénykép esetében a negatívon a fény idéz elő változást az ezüst bromid lebontásával, a magnetofon pedig a hangot elektromágneses úton rögzíti a szalagra. Mindezzel a narrátor nemcsak az elbeszélés nehézségeire reflektál, hanem önHITELESÍTŐ gesztust is tesz az olvasó felé, illetve egyben az olvasót is prediszponálja, amennyiben kijelöli számára, hogy mit várhat el a szövegtől.

3 OTTLIK Géza, *A regényről*, Magvető, Budapest, 2005, 198.

4 OTTLIK Géza, *Valencia-rejtély* = Uo., *Hajónapló*, Magvető, Budapest, 2005, 109–214.

5 Uo., 116–117.

6 Uo., 197.

7 Uo.

8 OTTLIK Géza, *Hajnali háztetők*, Magvető, Budapest, 1957.

A fentebbiekkel feszültséget teremt, hogy a narrátornak már az elbeszélés legelején le kell vonnia azt a következtetést, hogy a valóság hű elbeszélése, legalábbis a tárgyilagosság értelmében, nem lehetséges, ahogy a szigorú témavezetés, az időrend linearitásának megtartása sem. Emellett Bébé szubjektív nézőpontja is végig érvényesül a regényben, mégpedig reflektált módon, mivel csak olyan történeteket beszél el részletesen, amelyeknek maga is résztvevője, egyéb eseményekre, melyekről hallomásból tud, csak utal. Ily módon szépen lassan megcáfolja saját elveit, ami joggal eredményezhetné az elején felépített hitelesség felszámolását. E hitelesség egy másik szinten is csorbát szenved, ez pedig éppen a regény címéhez és a cím alapjául szolgáló festmény címéhez, vagyis a híresen hazudós Halász Péter által állítólagosan látott hajnali háztetőkhöz köthető. A fiú egy átmulatott este végén átmászik egyik ablakból a másikba a párkányon, majd pedig elmeséli Bébének, mit látott, aki erősen kétkedik ennek lehetségességében. Ugyanakkor Halász Péter elbeszélése alapján már ő is látja maga előtt, sőt, akárcsak Péter, ő is leírja, immár az olvasónak. Teljesen egyértelmű, hogy Péter valóban nem láthatott semmit sem a falnak simulva, de ha ez nem lenne elég, topográfiai szempontból is lehetetlen egy Lónyay utcai ház legfelső emeletéről belátni ekkora területet, ráadásul ilyen pontosan, mikor fentről nézve még a tejeskocsi is csak egy apró játékszernek tűnik. Péter mindezt nemcsak elképzei, hanem őszinte meggyőződéssel, részletesen előadja Bébének, akinek annyira élményszerű a leírás, hogy már ő is látja maga előtt, sőt maga is elbeszéli, megírja a regényben. A valóságosság és tárgyilagosság rendkívül erős igényével fellépő dokumentumgyűjtemény tehát egy hazugságra, illúzióra, fikcióra épül. A cím, a kép eredetének feltárása végül csak szavakat tud felmutatni, amely mögött reflektáltan nincs valós tapasztalat. Ez arra hívja fel a figyelmet, hogy akármennyire is élményszerű, amit olvasunk, akármennyire is elhittük, hogy valós tényeken ala-

puló dokumentumgyűjteménnyel állunk szemben, lényegében sosem léptünk ki a szöveg szintjéből. Ily módon viszont éppen az irodalmi szöveg teljesítőképeségét emeli ki, amennyiben ugyanakkor képes a szöveg valóságserű tapasztalatot előállítani.

A kifejezhetőség és a megfogalmazhatóság problémái az *Iskola a határon*⁹ is megjelennek, ahol e kérdések leginkább a nyelv felől válnak reflexió tárgyává, gondoljunk *Az elbeszélés nehézségei* című fejezetre, csak a legszembeütőbb példát kiemelve. Az itteni előhang a *Hajnali háztetőkhöz* hasonlóan az elbeszélés tárgyilagosságának igényével lép fel, vagyis úgy akar mindent elmondani, ahogy történt. A regényben folyamatosan hangsúlyos és reflektált a szubjektív érzékelés és az egyéni perspektívák különbözősége, s eltérő elbeszélői stratégiákkal is találkozhatunk. A szöveg működés módja kapcsán talán a leginkább a narráció által megteremtett időtapasztalatot érdemes kiemelni. Az elbeszélő(k) alapvető tapasztalatává válik, hogy a katonaiskola mindennapi rutinja miatt elveszítik az időérzéküket. Az elbeszélő is elbizonytalanodik, hogy mi melyik napon vagy akár melyik évben történt, amiről beszél. Ezt a tapasztalatot maga a szöveg is érzékelteti, reprodukálja, a katonaiskolában töltött első rövid időszak aránytalanul nagy teret kap, ezt követően pedig felborul az időrend, bizonyos történetek, események vissza-visszatérnek, melynek következtében maga az olvasó is megtapasztalja a katonaiskolai mindennapok időtlenségét, s így érzéki módon is bevonódik a szövegbe. A szavak jelentésén túl így a narráció struktúrája, a szöveg működés módja képes egyfajta valós tapasztalatot közvetíteni.

A *Budában* a már *Valencia-rejtély*ből ismerős „érzéssel” találkozunk ismét, ami itt is kivételként jelenik meg, mint ami a bizonytalan, hipotetikus létező világgal ellentétben „biztosan van”. Ám e bizonyos érzés esetében is nehézségekbe ütközünk, ugyanis azt

9 OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1959.

tudjuk meg róla, hogy lényegénél fogva pontatlan: minél jobban igyekszünk pontosítani szavakkal, annál pontatlanabbá válik. E tulajdonsága már kitűnik abból is, ahogyan először próbálja Bébé érzéltetni – színekkel és egy zenei hanggal: „benne van Buda és az eddigi életem, egyvalami, egyetlen dolog: olyasféle, mint egyszínű kobaltrékség, vagy ólomszürkesség, vagy egy cselló egyik húrján meghúzott egyetlen cisz-hang.”¹⁰ A zene és a festészet tehát az, amellyel az érzés mivoltát kísérli megközelíteni. E médiumok mellé később a matematika nyelve is társul, amely ha nem is árul el többet a „pontatlan valamikről”, de „kezelhetőséget” ígérő segédeszköz, ahogyan Medve fogalmaz. E kezelhetőség kedvéért használja Medve a szavak helyett a következő képletet a „Valami Van”, a „létezés” és a „tartalma”, e felbontás nélküli egész jelölésére:

$$\pi \cdot \delta \leq \epsilon,$$

ahol az ϵ változó pontosságát a π jelöli, a δ pedig a „biztos meglevésének” változó értékét. A képlet kifejezi, hogy a Valami „minél biztosabban megvan, annál pontatlanabb. Minél jobban pontosítod, annál kevésbé van meg biztosan. A legnagyobb pontossággal eltűnhet a meglelte. (Érthető lesz, de nincs ilyen.) A legnagyobb biztosan-meglevésével eltűnhet, hogy egyáltalán micsoda (ez a valami, ami ennyire Van). (...) Csak egymás rovására fokozhatók.”¹¹ Ottlik e két érték skaláris szorzatáról beszél, amelynek eredménye inkább egy jelzés, amelyről rögtön leolvasható az összeszorozott tagok viszonya. A későbbiek szempontjából fontos utalni rá, hogy a képlet a heisenbergi határozatlansági reláció sajátos ottlikai alkalmazása.¹²

A képlet a kéziratos hagyatékban is feltűnik,¹³ s mellette az epszilon helyére behelyettesíthető e is, amely annak legnagyobb meg-

közelítését jelöli. Az e meghatározására (a számérték is szerepel a papíron: 2,718281828...) vagy inkább lehetséges konnotációira gyűjtött össze Ottlik e -vel kezdődő kifejezéseket. Érdekes itt utalni néhányra, milyen asszociációk¹⁴ is merülhetnek fel az e kapcsán: tapasztalat [experience], élmény [Erlebniss], esemény [event], észlelés, egység, empirikus egység (kvantum). E kifejezések a közvetlen tapasztalatra és érzékelésre utalnak, amely által a képlet alapján az epszilon a legjobban megközelíthető lenne, és amelyet Ottlik megragadni szeretne, ám éppen ennek nehézségeivel szembesül. Erre utal a papíron az e és π transzcendens jellegére vonatkozó megjegyzés is, miszerint a transzcendens számokat nem lehet algebrai egyenlettel leírni, ahogy a transzcendens is mindig túllép a megértésen és meghaladja a képzeletet. A matematika nyelvén megfogalmazva mindez az elbeszélhetőség problémáját jeleníti meg, maradva a Heisenberg-féle képlet alkalmazásánál és a Buda elbeszélőjének megállapításánál: minél pontosabban sikerül megragadnia az elbeszélőnek tárgyát, annál jobban eltávolodik attól, sőt talán meg is semmisíti azt, amit el akar beszélni, ami van. Bébé egy zárójeles megjegyzésében ezt így fogalmazza meg: „Tudjuk, a szavak nemcsak mindig kevesebbek epszilonnál – ez hagyján –, de többek is, ami rosszabb: elhelyezik valahová a maguk fogalmi berendezésében, értelmezéssel ruházzák fel: belefullasztják azt, ami létező, a saját nem-létezésük ingoványába.”¹⁵

E matematikai értelmezés mellett az érzés hangulatként is körvonalazódik, ennek megközelítése során mintha az érzéshez is közelebb jutnánk. A hangulat megragadása legtöbbször a festészet és az emlékezet kapcsán merül fel: ezt kell megőrizni az emlékezetben, és ezt kell megfesteni. Bébé megpróbálja többször meghatározni, körülírni, mit is érthetünk az érzés alatt. A látvány láthatatlan többletének nevezi, ami tisztán és biztosan érezhető: „Ezt kellene neked

¹⁰ OTTLIK Géza, *Buda*, Európa, Budapest, 1993, 10.

¹¹ *Uo.*, 95–96.

¹² Erről bővebben: VÁSÁRI Melinda, *Médiumok versengése. Kép, matematika, hang és nyelv(ek) Ottlik Géza Buda című művében* = „Próza az, amit kinyomtatnak”. *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor et al., PIM, Budapest, 2014, 314–333.

¹³ OSZK, FOND 428/215.

¹⁴ Itt Ottlik nem csak magyar nyelvű kifejezéseket sorol fel, a papíron szereplő idegen kifejezéseket szögletes zárójelben jelzem a főszövegben.

¹⁵ OTTLIK Géza, *Buda*, 95–96.

lefesteni, Bébé, ezt a maradandó láthatatlan »több«-et, a mulandó látvány ismeretlen nem-anyagi összetevőjét.”¹⁶ Megállapítja, hogy ennek nincs neve, mégis megkísérli megnevezni, közelíteni hozzá: „A dolgok érezhető tartalma, a láthatón-hallhatón kívül? Hangulatuk? Légkörük? Kedvük? Levegőjük? Zenéjük? Színhatásuk? Akármijük, de a kézzelfogható voltuknál biztosabban meglevő valami, ami ráadásul nem is az övék, sokkal inkább a saját létezésedé.”¹⁷ Ahogyan a képlet megjósolta, az epszilonhoz közelítve a leírás pontosításával, távolabb kerülünk annak biztos lététől: amiről azt hittük eddig ugyanis, hogy a dolgokhoz tartozik, kiderül, hogy egyszerre a saját létezésnek is a része, tehát nem jelölhető ki a pozíciója. Itt érdemes utalni az atmoszféra fogalomtörténetére az esztétikában, azon belül is Hermann Schmitz és Gernot Böhme meghatározására, akik kiemelik, hogy az atmoszféra egyszerre tartozik az objektumhoz és a szubjektumhoz is, nem leválasztható róluk, ám egyikhez sem tartozik kizárólagosan, valahol a kettő határán, metszéspontján helyezkedik el.¹⁸

A szöveg a nagyítást jelöli meg, mint amely leginkább képes megközelíteni a megragadhatatlan epszilon. A nagyítást itt azonban bővebb értelemben kell értenünk, nemcsak mint fototechnikai eljárást, hanem kiterjesztve az írói, elbeszélői munkára. Ennek tétje nemcsak a nagyítás szöveg általi sajátos megvalósítása lenne, hanem annak a bizonyos, mindent magába foglaló, nem megszüntethető érzésnek a megragadása, amelybe belesűrűsödik minden, a múlt, az elbeszélő számára fontos személyek „lénye”, az egész élete, „a lelked világa”. Miként a *Valencia rejtélyben* az eltérő univerzum-modellben különböző idők egyidejűségét vagy éppen időtlenségét

tapasztalja meg az olvasó, mintha a *Budában* is hasonló történe, ahogy a szöveg az időtlenség, a körkörös érzetét kelti alinearitása, időbeli előre-, hátrautalásai, ismétlődései által. Ugyanakkor nemcsak az idő válik felfüggesztetté vagy kifeszítetté, a tér is fontos része e folyamatnak (jelentősége már a cím által is hangsúlyt kap). A különböző helyek (például egy homlokzat vagy a Fehérvári úti ebédlő-ablak) alapvetően pedig Buda időbeli mélységét, „tartalmát” tárják fel a szöveg nagyításai révén. Az olvasó ennek következtében a tér és idő egységét tapasztalja meg, a tér kitágul, elmélyül az időben, és fordítva.

Mondhatnánk, a szöveg térbeliesül. Ennek kapcsán ismét izgalmas lehet a fentebb már idézett kéziratos jegyzet, miszerint „a szavak tere lehet a döntő”. Ottlik itt a szavak terét a transzcendens számokkal állítja párhuzamba (pl. e és π (!)),¹⁹ így az egy szintre kerül az e -vel, amely az érzés legközelebbi megközelítését jelölte a fentebb tárgyalt képletben. Emellett Medve különbséget tesz az értelmi sík és a bennünk létező többdimenziós valóság, egy magasabb rendű tartomány között. Ez alapján az értelem kétdimenziós sikként határozódik meg, amelyből nem lehet átjárás egy magasabb dimenzióba, azaz az értelemmel sohasem lesz megérthető a „benned létező valóság”. Az említett kéziratos szöveghelyen szintén feltűnik az „értelmi sík”, amely a korábban tárgyalt határozatlansági reláció kapcsán merül fel: az „agyonmagyarázással”, az értelem pontosításával a „théta” átkerül az „érzés szellős teréből” az értelem síkjába, belelaposodik. A dimenzióváltás tehát az értelem, azaz a szavak általi pontosítás síkja és az érzés, a hangulat, a „biztosan meglevés” tere között történik. Ottlik itt a síkot állítja szembe a többdimenziós térrel, innen nézve válhat láthatóvá a szavak általi pontosítás és a szavak formálta tér közötti megkülönböztetés alapja: ha konkrétan, fogalmakkal leírni, megragadni nem is lehet, a szavak tere, a szöveg még-

¹⁶ Uo., 280.

¹⁷ Uo., 77. Kiemelés: V. M.

¹⁸ Az atmoszféra [Stimmung] fogalmának részletes összefoglalását nyújtja David WELLBERY, *Ästhetische Grundbegriffe. Band 5: Postmoderne bis Synästhesie*, hrsg. Karlheinz BARCK et al., J. B. Metzler, Stuttgart, 2003, 703–733. Magam pedig *Látencia, hangulat és atmoszféra* című szövegemben tárgyaltam (Prae, HUG 2, 2013/4, 108–120).

¹⁹ A feljegyzés szerint a „szavak tere” nem lehet „algorithmus gyöke”, akárcsak a transzcendens számok, mint például az e és a π . (FOND 428/215.)

is képes a hangulat megteremtésére, így válhat „döntővé”, ezáltal közelítheti meg az epszilont, és így kerülhet egy szintre az ϵ -vel.

Ottlik esszéire már csak röviden utalnék, hiszen maguk a művek e kérdéseket komplex és érzékletes módon színre viszik. Mint például *A regényről* című esszé, amely kissé absztraktabb, összefoglaló módon szól a regény felépítéséről, működéséről. Négy szintjét különíti el, melyek közül az R_2 fontos az eddig tárgyaltak szempontjából: „A regénybe, mondjuk, távolnézetnek épül be az R_2 . A mondatok, de inkább a bekezdések, fejezetek különféle elemeinek mozgása, viszatérő vagy módosuló hullámozása, lüktetése imitálja az R_2 -t, meg a regény egész-nézetének tektonikája, dinamikája vagy tonalitása talán – vagy amit stílusnak szoktunk nevezni –, vagy ami így kozmikus távlatból legvégül megmarad egy-egy regényből: egyetlen hang talán, vagy egy hullámhossz adata, az R_2 ismeretlen spektroszkópiáján leolvadva.”²⁰ Az 1965-ös előadást 1979-es megjelenésekor Ottlik megjegyzésekkel egészítette ki, ezek közül az egyik különösen érdekes lehet a tárgyaltak tekintetében, ugyanis itt kifejezetten a nyelvet helyezi középpontba: „Érdemes volna végiggondolni, mi módon tudunk pusztán az írott szóval olyasmit is közölni, amit a nyelv nem tartalmaz. Talán előbb meg kell különböztetnünk, mondjuk a nyelv (1) (a priori) naiv meghatározását, amely mint jel-jelkép-rendszer közlések céljára, tiszta absztrakció. (...) A nyelv (2), a használt (...) nyelv megint fizikai realitás (hanghullám; toll, festék nyoma papíron). Az (a posteriori) nyelv (3) pedig mint megtanult, emlékezetbe raktározott és működő jel-képzet rendszer, intuitív (belső szemléleti) realitás. (...) Éppen a (szemantikusan) semmit nem közlő (információt nem tartalmazó) rímeléssel s a nyelvtanilag szintén semleges (sőt, ha úgy fordul, káros, helytelen) sorokba tördeléssel revelál, üzen, hív létre a vers mást, többet, mint a nyelvi jelentése – s éppen

ezt a tényt kívánja mindenekelőtt szigorúan leszögezni, mielőtt egyáltalán szóba állna velünk.”²¹

Ezen a ponton tér át a szöveg a mészőlyi „atmoszféra” fogalmára. Mészöly Miklós esszéi egy újfajta „objektivitás” elképzelését körvonalazták. Ezen „objektivitás” kulcsszavai a konkrét ábrázolás, az „alkalmi abszolút”, a „bizonytalansági együttható”, az útközbeniség, az átmenet, s mindenekelőtt az „atmoszféra” és a „valóság tettenérése”. Mindennek egyik csomópontja *A tonalitás és atonalitás közérzetéről*²² című esszéfűzér, mely a fogalom tágabb kontextusát is tárgyalja. Ahogy az esszé címe is jelzi, Mészöly alapvetően a zenéből indul ki, amelyet később a fizika, pontosabban a kvantummechanika felismeréseivel hoz kapcsolatba, hogy aztán párhuzamba állítsa a bennük zajló változásokat. Röviden összefoglalva a zene a tonalitás felől az atonalitás felé halad, vagyis a hierarchikus rendképlettől a mellérendelő, egyenrangúsító rendképlet felé. A tonalitás esetén ugyanis a rendszert az alaphang, a tonika határozza meg, míg az atonalitásban a hangok egyenrangúak, s a szervező erő a szerialitás. A természettudományban, mely folyamatosan az általánosítás felé halad, hasonló változások történtek ugyanebben az időben, vagyis megkérdőjeleződött az abszolút uralma, s ennek kapcsán Mészöly a különböző vonatkoztatási rendszerek egyenrangúságára hívja fel a figyelmet. Figyelmeztet azonban, hogy nem tartja motiváltnak e kapcsolatot, az viszont tény, állapítja meg, hogy Schönberg és társai „a tudomány művelőivel egyidejűleg vontak le egy elkerülhetetlen következtetést”.

„Az abszolút trónvesztésével – mondja Mészöly –, az egykori tekintély végtelen sok egyes elemre, vonatkoztatási rendszerre oszlott szét. Ami bekövetkezett: jelentősnövekedés az egyesekben.” A determinizmust felváltotta az inderteminizmus, az egyes elemeket

21 OTTLIK Géza, *Próza*, 200–201.

22 MÉSZÖLY Miklós, *A tonalitás és atonalitás közérzetéről* = Uő., *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 26–75.

20 OTTLIK Géza, *A regényről*, 194.

átható bizonytalanság. És talán ami a legfontosabb: „a jelenségekkel ott is szemközt kell maradnunk, ahol eddig az abszolút magyarázott és közvetített.” Ennek pedig az a következménye, hogy „az ember, mint kiiktathatatlan és befolyásoló mérőműszer-berendezés, maga is viszonyítási bázis lett. S ami rajta kívül mutatkozik, azt egyre kevésbé tudja valamilyen »külső abszolúthoz« viszonyítható rend-képletbe illeszteni.”²³ Ebben az értelemben mondhatja Mészöly, hogy „a széria abszolútja »alkalmi abszolút«, azaz folytonosan és dinamikusán éppen-most-magát-teremtő – szemben a tonika archetipusosan stagnáló abszolútjával.”²⁴ Az alárendeltséget tehát felváltja a mellérendeltség közérzete, ez pedig olyan fordulat, ami nemcsak az emocionális és affektív tartalmak, hanem a „személyesség és tárgyilagosság elvontabb normáit és ismérveit is megváltoztatta.” Lehetséges távlatainkként Mészöly „az ellentmondás stabil egyensúlyát és »egyértelműségét« nevezi meg. Így lesz meghatározó az abszolút-relatív komplementaritása, az alkalmi abszolút, az abszolút-igényű relatív.”²⁵

A *valóság tettenérése* című esszében pedig ezek alapján egy új „programot” vázol fel Mészöly, miszerint „eleve objektívaltnak csak a puszta működési modell tekinthető, vagy még általánosabban: a puszta működés”. A döntő változás emellett, hogy a valóság megélése és tudomásul vétele, valamint a működés rendképleteinek megértése és művészi megragadása egyidejűbb lett egymás viszonylatában. És pontosan ez lenne az új tárgyilagosság, amelynek

hite, hogy olyasmit segít megmutatkozni, ami egyedül a működés tettenérésével lesz azzá, ami sem a tettenértben, sem a tettenérőben nem volt meg azelőtt. Vagyis lemond a „magánvaló” ostromlásáról, s gyakorlatilag a feltételezéséről is. Helyette a szembesítésben és szembesülésben, a találkozó-

sok egymást követő szituációiban ragadja meg, rögzíti és hiszi el a valóságot. Azaz, a fenti értelemben „szubjektivizálja”, s ebben a „távolságtartó” szubjektivizálásban ismeri fel (a folyamat során) a maga rejtettebb intim-személyességét is, mintegy visszapillantva, rádöbbenésszerűen.²⁶

S ebben a pár mondatban minden benne van, amiről eddig szó esett, s egyszerre tovább is mutat annál. A kvantummechanika megfigyelő paradoxonából levont következtetés, hogy a működés tettenérésében mutatkozhat csak meg, ami korábban sem a megfigyelőben, sem a megfigyeltben nem volt jelen, vagyis hogy a megfigyelés mindig módosítja a megfigyeltet. Éppen ezért csak találkozások, vagyis mérések sorozatában, a statisztika révén lehet megragadni vagy inkább valószínűsíteni a valóságot (akárcsak Ottliknál a *Budában* az élet Medve-féle ingyen moziként való elképzelésében). Ezért nevezi Mészöly ezt a műveletet idézőjelben „szubjektivizálásnak”, melyben a megfigyelt is megpillanthatja önmagát – rádöbbenésszerűen. Következtetesként a művészet feladatát így határozza meg:

(...) nem is lehet más dolgunk a művészetben, csak az, hogy a találkozások szenvedélyes, pillanatnyi, korszerűen *melléknegesített* szituációiban próbáljuk meg újra és újra legyűrni a világ látványjellegét. A sikerültség mértéke pedig az a megosztható *közérzeti hitelesség*, ami jogosulttá tesz arra, hogy a műben összetévesszük magunkat a világgal – és viszont.²⁷

Az alkalmi abszolút következményeit a művészetben a *Realizmus – nem-realizmus*²⁸ című esszéjében körvonalazza a következőképpen: „változó modellek – változó érvényességek – többértelműség, mint

23 Uo., 49.

24 Uo., 50.

25 Uo., 52.

26 Uo., 54–55.

27 Uo., 64. – Kiemelés: V. M.

28 Mészöly, *Realizmus – nem-realizmus* = Uo., *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 1989, 71–76.

a konkrét formája – megnevezés helyett utalás – enigmatikusság – azaz: nem cél a megnyugtató és megértető minden áron.”²⁹ Ebből a felsorolásból két dolgot emelek ki, amelyek különösen fontosak a további érvelés szempontjából. Az egyik az utalás, a másik pedig az a kijelentés, miszerint már nem cél a megértetés. Előbbi azért is, mert Mészöly az utalás mai funkcióját így határozza meg: „pontatlansággal rámutatni olyan pontosságra, ami megnevezhetetlen – pontosan megadott elemek pontatlan kapcsolatba hozásával rámutatni a megnevezhetetlen pontosságra.”³⁰ – amely megállapítás emlékeztethet a *Budáról* elmondottakra. A megértetés, a megértés jótékony hiánya természetesen kapcsolatban áll mindezzel. A jelentés és jelölés nélküliség máshol is pozitív színben tűnik fel: E „bizonytalansági együttható” a szöveg nem-jelentésemelével párhuzamba állítva – „a rím, a ritmus (mint jelölhető információkra konkrétan le nem fordítható közlés)” – ismét a bizonyosság feltételeként jelenik meg az *Objektív – konkrét – szubjektív*³¹ című esszéjében. Ezen a ponton ráadásul mindez összekapcsolódik az objektivitás korábban tárgyalt kérdésével. Nem csak ezen esszéjében jelenti ki, hogy a szó szerint vett objektív ábrázolás abszurd – máshol annak fikció voltáról és a fikció potenciális objektivitásáról beszél.³² „A konkrétság szubjektívizálása révén tudatosan kiszűrhetjük, leleplezhetjük, ami a konvenciók révén a konkrétához ál-objektivitásként tapad. S ami a szubjektívizálásunk után így megmarad, az valóban hírt fog adni, s főképp hitelesebben, a konkrétban közvetlenül megjeleníteni és megmutatkozni nem tudó objektív vetületről. És ez a maradék préselődik át az atmoszférába. Tulajdonképpen itt kezdhethetnénk beszélni viszonylag objektív ábrázolásról; ami viszont, a folyamat természetéből adódóan, inkább *megidézés* már.”³³

29 Uo., 73.

30 Uo.

31 Mészöly, *Objektív – konkrét – szubjektív* = Uo., *A tágasság iskolája, I. m.*, 264–265.

32 Mészöly, *Realizmus – nem-realizmus* = Uo., *A pille magánya, I. m.*, 72.

33 Mészöly, *Objektív – konkrét – szubjektív* = Uo., *A tágasság iskolája, I. m.*, 265.

Így érkezünk el a Mészöly számára központi jelentőséggel bíró atmoszféra fogalmához, amely az újfajta „objektivitás” záloga lehet. Az atmoszféra, amely utalásszerűen, pontatlanul hírt adhat a valóságról, a konkrétól, a pontosságról, „nem ráadásszerű többlet az ábrázolásnak, hanem a lényeg jelentkezik benne”. Olvashatjuk *A mesterségről* (1969)³⁴ című esszéjében, ahol kiemelten tárgyalja az atmoszféra problémáját a forma latolgatása kapcsán. Itt is hangsúlyozza a megnevezhetetlenséget. S a korábbiakkal ellentétben (?), miszerint a pontatlansággal tudunk a pontosságra rámutatni, itt éppen mint ha fordítva lenne: „S egyre bonyolultabban érezzük, hogy a legtöbb, amire vállalkozhatunk: világosan megírni a homályt.” Az atmoszférát itt a „bizonytalansági együtthatóként” határozza meg, „ami nélkül az objektív és a konkrét is gyanús”.³⁵ Az atmoszféra a működést is képes tettenérni, amennyiben „organikus szintézis, ellentétben mindenfajta elemzés tárgyias szintézisével. Az élő és működő részek varázslata.” S végül, hasonlóan fordításban, a megértést is az „ismeret atmoszfératöbbleteként” határozza meg, amely így a szubjektívizálással kerül egy szintre, s nyeri el jelentőségét:

(...) élesebben hívódott elő valami, ami mindig is igaz volt. Hogy miért éppen ma és most? Talán érthető. Lassú fejlődésünk során úgy döntöttünk, hogy a világ környezet, amivel szemben állunk, és nem öl, amiben benne vagyunk. Naiv azonosság helyett ésszerű ráfogások rendszerét dolgoztuk ki: szüntelenül változó jelek és jelzések rendszerét. Ismeretanyagunk mérhetetlenül megnőtt; de a felismerés is, hogy amit tudunk, nem feltétlenül értjük is. A megértés így lett egyre nyíltabban az ismeret atmoszfératöbblete. Valami, ami nem tudható, csak közérzetünkkel birtokolható. A meg-

34 Mészöly, *A mesterségről* = Uo., *A tágasság iskolája, I. m.*, 102–110.

35 Uo., 108.

értés az azonosság közérzetének ajándéka; az ismeret a kívül- és szembenállásunké.³⁶

Az atmoszféra fogalma Mészölynél tehát szorosan kapcsolódik a megismerés problémájához, s így a szubjektív–objektív ábrázolás kérdésköréhez. Mészöly szerint a tiszta objektív ábrázolás nem lehetséges, az objektívról csak „híradás” révén szerezhetünk tapasztalatot, amely továbbra sem biztos tudás, hanem inkább egy érzet, amely a tárgyhöz tartozik. Az objektivitást megközelíteni úgy lehet, hogy felmérjük a dolog lehetőségeit, megvalósulásának lehetséges variációit, amelybe beletartozik a múlt és a jövő is. Mindez része az atmoszférának, amely pont ezért nem írható le, hiszen lezáratlan-ság, bizonytalanság jellemzi. A megértés az ismeretnek teremt atmoszférát, amely egyben „bizonytalansági együtttható” is, és egy „árnyaltabb, összetettebb bizonyosság feltétele”.³⁷

Az időbeliség és térbeliség egyszerre lehetetleníti el és teszi lehetővé a folytonosságot és az érintkezést, ebben a kettősségben válik kérdéssé a múlttal való kapcsolat, valamint a környező dolgok és a másik elérhetősége, az identitás, a megismerés és a megértés lehetősége. Mészöly Miklós *Film* című művében ezt az összetett problémát viszi színre, a közvetítés kérdését az ábrázolástechnika központjába emelve. A kamera-elbeszélő alkalmazása által az időbeli és térbeli egység létrejön, ám a filmezett karakterek, „az Öregek” elérhetetlenek, némák,³⁸ a múltjuk és identitásuk így homályban marad, mégis a szöveg sejteti azt, ami elhallgatott. A regény egy képet bont ki és „filmesít meg”: „Öreg házaspár. Már szürkül. Elhagyott utca. Lassan mennek, előre tartott fejjel. Semmi szó. Férfi csoszog. Nő: »Emelni a lábat!« Mennek tovább, nem néznek egymásra.”³⁹

³⁶ Uo., 108.

³⁷ Uo., 253.

³⁸ A műben egyetlen egy mondat hangzik el az „Öregasszony” szájából: „Emelni a lábat!” Mészöly Miklós, *Film*. Magvető, Budapest, 1976, 201.

³⁹ Mészöly Miklós, *Műhelynaplók*. Kalligram, Pozsony, 2007, 73–74. (A továbbiakban a szerzőt monogramjával jelölöm.)

A szöveg ezt a képet hozza mozgásba, kelti életre, amelynek során kísérletet tesz arra, hogy megtöltse „tartalommal”, jelentéssel. Az értelemdadás ezen kísérlete a Mészöly prózájában meghatározó, központi motívumon, a nyomozáson keresztül valósul meg, amely a tettenérésben véli megragadhatónak a valóságot.⁴⁰ A nyomozás a *Film*ben a narrátor és a Kamera működéséhez kapcsolódik, s tárgya vagy „gyanúsítottja” a házaspár, illetve maga a kép. A nyomozás több síkon zajlik, egyrészt a filmes technika által a (látható) részletek aprólékos bemutatása, felnagyítása, feltárása révén, másrészt a helyszínhez, tárgyakhoz kapcsolódó események felidézése, azaz a hely és a tárgyak emlékezetének vallatása által. A képből azonban mindvégig nem lépünk ki, az határozza meg az elbeszélés jelenét: minden képen kívüli esemény abból kiindulva válik a narráció részévé, az onnan tett utalások a múltra és a jövőre (így jelenbeli múltként és jelenbeli jövőként értelmeződnek), amelyek az egyidejűség érzékeltetése,⁴¹ az időrend alinearitása által visszaíródnak a képbe, annak részévé válnak az olvasás folyamatában. Emellett az Öregasszony és az Öregember vonzásában marad végig a narráció, ezt érzékeltetik a felidézett történetekben rejlő párhuzamok és az elbeszélést meghatározó hasonlatok is, amelyek mindent velük hoznak kapcsolatba. Ezáltal jön létre az az időtlenségérzet, amely meghatározza az olvasás tapasztalatát, s amely a képnek is eredendően sajátja, lévén a végtelenbe kimerevített pillanat.⁴² A fentebb idézett notesz-

⁴⁰ Mészöly Miklós, *A tonalitás és atonalitás közérzetéről. A valóság tettenérése* = Uo., *A tágasság iskolája*, 52.

⁴¹ Ez a rendező-forgató elképzelései közt is megjelenik: „Mindig a következőkben kell átlépnünk az előzménybe, a jövő időből a jelen időbe; illetve, minthogy már mind a kettő elmúlt (hiszen visszafelé forgatásról van szó), egyik múlt időből a másikba; másrészt (mivel most van szó a visszafelé forgatásról) az egybeeső múlt időből egy vitathatatlan jelen időbe.” (Uo., 117–118.) A szöveg ezt követően úgy valósítja meg, hogy egybemossa az egymástól független, különböző szituációkhoz és személyekhez tartozó mozdulatokat, amelyek az így létrejövő képben egymásból következnek. (Uo., 118–119.)

⁴² Minderre Mészöly is utal: „A regény: a két öreg sétája a Moszkva térről a Csaba utca végéig, a lakásukig. Meg ami rajtuk keresztül a világból, a történelemből társulni akar hozzájuk. Időtlenül sokáig csoszognak hazáig (majdnem alig egy óra hosszat).” Mészöly Miklós, *Munka közben. Regényforgatás* = Uo., *A tágasság iskolája*, I. m., 193.

jegyzet magába foglalja azt, ami a regényből cselekményként megragadható: tulajdonképpen a séta és az egyetlen mondat elhangzása – „*Emelni a lábat!*”⁴³ –, amit a *Film* megjelenít.⁴⁴ Ami ezen kívül a szöveget alkotja, az a helyszín és az öreg házaspár apró részletekig menő bemutatása, az adott jelen kitágítása, amelyet leginkább a kép *atmoszférájaként* jellemezhetnénk.

Az atmoszféra mint bizonytalansági együttható, amely egyben egy „árnyaltabb, összetettebb bizonyosság feltétele”, a *Film* szempontjából különösen fontossá válik. Amint említettem, a *Filmbeli* történekekről biztosan kijelenthető tényeket a Mészöly által jegyzett két sor magába foglalja, ezzel szemben a regényben elmondott történetek, események, személyek közötti párhuzamok és hasonlóságok nem nyújtanak biztos ismeretet, csupán hasonlítások maradnak, nem válnak azonosságokká. S mindez a szövegben folyamatosan reflexió tárgya is,⁴⁵ amelynek következtében a megteremtett összefüggések újra és újra elbizonytalanodnak, ám lehetőségként továbbra is érvényben maradnak. Így, amit a narrátorhang elmond, illetve amire a kamera rámutat, ugyanúgy beépül (ha tudattalanul is) az értelmező olvasásba – amely a kamerához hasonlóan kutat összefüggések után –, így a mű és a kép atmoszférájának a részévé válik. A *Filmet* ezért értelmezhetjük úgy, mint a kép atmoszférájának megteremtőjét vagy feltáróját. A szöveg megtartja magát a kép (és az idős házaspár) közelségében, nem lép ki annak jelen idejéből és némaságából. Mondhatjuk, hogy a kép vonzaskörzetében mozog, s e mozgás során igyekszik feltárni annak vonatkozásait, rejtélyeit, lehetséges jelentéseit.

43 Mészöly Miklós, *Film, I. m.*, 201.

44 Mészöly ezt a pillanatot, ezt a mondatot „*példaszerű tömörítésnek*”, időtlennek tartja: „Nyugodtan elhagyhatjuk a regényt, ennek a mondatnak a tartóssága nem változik.” Mészöly Miklós, *A tárgasság iskolája, I. m.*, 192.

45 Például: „Olyan gyanú ez, amit nem tudunk igazolni. Azonosítsuk Sax Simont a férfival, akinek valami posztósisak volt a fején?” (106.)

A mű ábrázolástechnikájában tehát alapvető az atmoszférateremtés mozzanata, amelyben központi szerepet játszik a tér, a hely emlékezete. A szövegben uralkodó egyidejűség az időben előre- és hátrautalások mellett a különböző történelmi idősíkok egymásra vetítésében jön létre, amelyeket a helyszín köt egymáshoz.⁴⁶ A hely ezen történelmi vonatkozásainak bemutatására és megteremtésére a narrátor felhasznál különböző dokumentumokat (helytörténeti leírás, jegyzőkönyv) és más elbeszélt történetekkel való párhuzamokat is.⁴⁷ Az atmoszférateremtés szövegbeli működésének szemléltetésére egy olyan részletet érdemes kiemelni, amelynek során a hely ilyen módon nyeri el jelentőségét. A házaspár közötti résen az 1945-ös kivégzések helyszínére látunk rá:

Az előtér, ahol a hullák fekszenek, néhány év óta ápolt zöldövezet, beszorítva a nemrég felépült fedett tenispálya és klubépület közé. 1945. január 14-én itt végzik ki a Városmajor utcai zsidó szeretetotthon átlagban hetven éven felüli lakóit.⁴⁸

A szöveg, a kép jelenéből előretalva, összeköti az eseményt az Öregasszonynál talált fotókkal, amelyeket egy bizonyos B. N. készített a holttestekről. Ezeket majd a forgatókönyv szerint „egy összeszorított száj” és a narrátor-hang tolmácsolásában B. N. közlései kísérik,

46 A tér által egymásra rakódó idősíkok rétegzettségére Thomka Beáta is felhívja a figyelmet: „A tér képének mélységet a közelmúlt, régmúlt helyzeteinek, történelmi töréspontjainak egymásra rétegezése biztosít. Az első felvillantott kép, a jelenkori, hetvenes évekbeli városmajori, Csaba utcai, Moszkva téri sík. Erre rakódnak ugyanezen tér régebbi képei, metaforikusan és történelmi vonatkozásban is. A *biedermeier Landschaft*, a tájkép-leírás, majd a megidézett korabeli esemény, Martinovics kivégzése s egyéb pontos dátumok az időkiterjedések révén teremtik meg a képmélységet.” Thomka Beáta, Mészöly Miklós, Kalligram, Pozsony, 1995, 124.

47 Silió ugyanazt az utat teszi meg, mint a házaspár és a narrátor: „Így a mai topográfia szerint is világos, hogy az utca, amelyiken az Öregemberrel és az Öregasszonnyal haladunk, a prérész irányából vezet a malomkő felé.”

48 Mészöly Miklós, *Film, I. m.*, 173.

amelyeket az olvasó azonban nem „hallhat”.⁴⁹ Ezen információk birtokában már nem tudhatjuk, hogy valóban a hely vagy inkább – a forgatás után – megtalált fotók alapján az Öregek teremtik meg a kapcsolatot a két idősíki és esemény között. Ha az időrendet vesszük alapul, a helyszín idézi fel a múltat, de a fotók által a házaspár történetévé is válik. Mindez összesűrűsödik abban a képben, ahogy a kamera a helyszínre tekint a két ember között. Ezáltal keletkezik az az atmoszféra, amely magába foglalja a múlt jelenlétét, a házaspár e múlttal való kapcsolatát, ugyanakkor egyszerre ennek bizonytalanságát is. Nem határolható el, hogy az atmoszféra a kép mely eleméhez tartozik, a kamerához, az elbeszélőhöz, a helyhez, az Öregekhez vagy éppen a képet szemlélő olvasóhoz. A kamera irányítja a tekintetet, és hozza létre a beállítást, a narrátor kommentálja és kapcsolja a jelenethez a fotókat, amelyek a házaspárt is a helyszínhez kötik, mindez pedig az olvasás folyamatában történik – minden mozzanat részt vesz az atmoszféra létrejöttében. A hely folyamatosságot teremt a múlt és a jelen között, s ezáltal talán az itt élő házaspárról is képes elmondani valamit, amelyet ők némaságukba zárkozva nem árulnak el magukról, talán mert mindaz szavakkal nem megragadható.⁵⁰ Mégis ez az, ami egy élőbb, elevenebb, valóságosabb tapasztalattal szolgálhat. A kép kitágításával a dolgok atmoszférájába átsűrűsödött történelmet ragadja meg a szöveg, amely a jelen szempontjából releváns lehet, így teszi érzékelhetővé a házaspár által elhallgatott, a fikció jelenében megbújó látenciát.

A fentebbiekből kitűnik, hogy a két szerzőt, Ottlikot és Mészölyt egészen hasonló problémák foglalkoztatták. A kimondhatatlan, a megragadhatatlan megragadásának lehetősége, az idő és a tér narrációs-szervező potenciálja, a közvetítettség problémája, s mindezen túl talán a legizgalmasabb kapcsolódási pont, hogy mindketten

mintha az atmoszférában (érzés, légkör, közérzet) találnák meg kérdéseikre a választ, a megoldást, melyet mindketten összefüggésbe hoznak a kvantummechanika felismeréseivel. E kapcsolat leginkább a szubjektum és objektum viszonyának újraértékelésében nyilvánul meg, amennyiben azt nem két különálló entitásként kezelik, hanem éppen szétválaszthatatlanságukra, kölcsönös egymásra hatásukra, összefonódásukra mutatnak rá.⁵¹ Ily módon számukra már nem pusztán ábrázolástechnikai, hanem ontológiai és episztemológiai problémaként is körvonalazódik az atmoszféra fogalma köré szerveződő diskurzus.

49 Uo., 174–176.

50 Erre is utalhat „az összeszorított száj” már idézett képe, amely a holttestek fotográfiai láttán jelenik (majd) meg a rendezésben.

51 Hasonló következtetésekre jut az elméleti fizikus Karen Barad, aki az „agential realism” elméletének megalkotója: Karen BARAD, *Agential Realism. How Material Discursive Practices Matter* = Uo., *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham & London, 2007.

„az izmaik ölelkeztek egymással” Az eleven testek megjelenésének szerepe Mészöly Miklós *Az atléta halála* című regényében

/
P. Simon Attila

Az eleven test problémája olyan rejtély, ami számtalan módon körülírható. Rejtély, hiszen saját testemen keresztül nyílok rá a világra, ugyanakkor be is zár ebbe a világra nyíló perspektívába. A másik testéről leolvasom sajátos létstílusát, miközben mélységesen idegen marad számomra. Ahogy Jean-Luc Nancy fogalmaz: „A test a leleplezett, darabokra zúzott bizonyosság. Semmi sem ismerősebb, semmi sem idegenebb nála a mi világunkban.”¹ Saját testem képességeim és képtelenségeim helye a kettő közti elmosódó határon. És bár úgy tűnik, hogy egyfelől meghatározott fizikai törvényeknek alávetett – a XX. században sokat támadott karteziánus gondolkodás mechanikus szerkezetként tekintett rá –, mégis megtapasztalom benne és rajta keresztül a spontaneitást. A jelenségek értelmét és

értelmezhetőségét, a világban-létet alapjait meghatározó kérdésről van szó – ezt mutatta be többek között Maurice Merleau-Ponty, aki a megtestesült szubjektivitás megragadásával és leírásával vélte meghaladhatónak a szubjektum–objektum dichotómiát.² A testi létezésre vonatkozó belátások a XX. századi filozófiák mellett az irodalmat sem hagyták érintetlenül, és számos műben érhetők tetten a poétikai alakításmódokat és a művilágot is befolyásoló tényezőként. A testi tapasztalat nyelvivé tételének, a test ábrázolásának hangsúlyossá válása az irodalmi műben meghatározó arra nézvést, hogy a mű az én, a másik és a világ milyen viszonyát mutatja fel.

Korunk és a közelmúlt magyar irodalmának fejleményei, test felé fordulása – gondolhatunk például Nádas Péterre, Borbély Szilárdra vagy Szvoren Edinára –, és részben az említett filozófiai és szemléleti elmozdulások befogadása is közrejátszhattak abban, hogy egyre nagyobb értelmezői figyelem irányul korábbi művek testi szempontú megközelítésére. Ez a test felé fordulás nem kizárólag Mészöly, hanem több kortársa műveinek értelmezésében is végbement. Példaként említhető, hogy az *Iskola a határon* ilyen szempontú olvashatóságára hívja fel a figyelmet Sári B. László,³ Nemes Nagy Ágnes – főként korai – költészete kapcsán pedig test és táj összefüggéseit vizsgálja Schein Gábor.⁴

Mészöly esetében *Az atléta halálával* műveinek egész sorában válik megkerülhetetlenné a test problémája. Most az *Atléta* kapcsán vizsgáljuk a kérdést.⁵ Tekintve, hogy az életrajzi (és egyben önéletrajzi) jellegű elbeszélésből egy futó, Őze Bálint és szeretője (utóbb

² Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. Sajó Sándor, L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012.

³ SÁRI B. László, *Test és politika. Homoszociális viszonyok Ottlik Géza Iskola a határon című regényében* = *Kultusz, mű, identitás. Kultusztörténeti tanulmányok* 4., szerk. KALLA ZSUZSA, TAKÁTS JÓZSEF, TVERDOTA GYÖRGY, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2005, 182–210.

⁴ SCHEIN Gábor, *A tájképek mint testképek Nemes Nagy Ágnes költészetében* = *Fogalmak, képek, fordítások. Konferencia Nemes Nagy Ágnes munkásságáról*. BBTE, Kolozsvár, 2016.05.24.

⁵ MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála, Saulus, Film*, Magvető – Szépirodalmi, Budapest, 1977, 9.

¹ Jean-Luc NANCY, *Corpus*, ford. SEREGI Tamás, Kijarat, Budapest, 2013, 8.

pedig életrajzírója), Hildi élettörténetének részletei rajzolódnak ki, a test regénybeli megjelenésének elemzését kézenfekvő volna a sport-hoz kapcsolódó tevékenységekre korlátozni. Ezzel azonban a regény fontos értelmezési lehetőségei közül számosat figyelmen kívül hagynánk. Ez a megközelítés tehát nem jelenti kizárólag a sportoló, vagyis a habitualizált mozgássorokat meghatározott norma- és szabályrendszerek helyén (pályán) végrehajtó test regénybeli szerepének vizsgálatát. Ezt indokolja, hogy az *Atlétában* valójában csak egyszer, a bátaolosi futás alkalmával ad hosszabb leírást az elbeszélő Bálint futásáról. A „test” kifejezés ezért általánosabb, az interszubjektív viszonyok alkotóeleme értelmében szerepel, aminek a megjelenítése Bálint esetében, és elrejtése az elbeszélőnél, Hildinél jut értelemképző szerephez. Mindezek előtt bizonyos történelmi és sporttörténeti tények bevonásával kísérletet teszek egy olyan értelmezői horizont rekonstruálására, amely egyfajta magyarázatot adhat a korabeli államhatalom és a regény konfliktusos viszonyára. Ezt követően a testet 1. mint az emlékezés mimetikus médiumát és a közösségi lét konstituensét; majd 2. mint az állami kisajátító diskurzus tárgyát, 3. praxisait pedig mint az autonómia megteremtésének eszközeit vizsgálom. A tanulmány zárásaként a láthatóság kérdéseivel foglalkozom, és tekintettel arra, hogy a szembesülés a testi lét kérdéseivel Mészöly prózájában épp az *Atlétával* kezdődően válik megkerülhetetlenné, a további lehetséges kutatás irányait is felvázolva röviden kitérek az *Atléta* és a *Pontos történetek, útközből* néhány hasonlóságára.

Politikai allegória

Mészöly Miklós 1960–61-ben írta *Az atléta halálát*. 1963. augusztus 3-án – Tüskés Tibornak írt levele tanúsága szerint – a regény két színdarabbal együtt „már a műszakon van”,⁶ ám azt követően, hogy

6 Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezéséből, Jelenkor 2004/1., 15–35. Idézett hely: 24.

még az említett év decemberében Aczél György magához hivatja a Jelenkor szerkesztőit, a kötet mégsem jelenik meg.⁷ Előbb a francia, majd a német fordítás lát napvilágot, s végül 1966-ban a Magvetőnél jön ki a magyar nyelvű szöveg. A regény elbeszélése kettős emlékezetre épül: Hildit egy állami kiadó kéri fel, hogy írjon egy „emlékezésfélért” az elbeszélés jelenéhez képest nyolc héttel korábban az Égettő-völgyében holtan talált futóról és egyben egykori szeretőjéről, Őze Bálintról. Azonban „ez még nem az a könyv, (...) [t]étova adatgyűjtés inkább”,⁸ melyben Hildi és Bálint olykor keveredő emlékei, Hildi írásra vonatkozó reflexiói és Bálint megnyilatkozásai váltakoznak.⁹ A következőkben a test regényben ábrázolt praxisaira fókuszálva igyekszem értelmezni az *Atlétát*.

Bár nem tekinthető sportregénynek, és a szerző sportról alkotott nézeteit sem lehet perdöntőnek tekinteni arra vonatkozóan, hogy a sporttörténet mely elemei lehetnek relevánsak a mű értelmezésekor, itt most mégis hasznos lehet felidézni Mészöly egyik, a tárgyról írott esszéjét. A már későbbi, a *Saulus* után írott *A sport zsákutója* rövid írás, amelyben Mészöly a sport – főként a görögökhöz kötött – „archaikusabb” és modern értelmét állítja szembe. Kijelenti, hogy „Az atléta halálában engem a sport archaikus értelme és jelentése vonzott, érdekelt, azért választottam a főhőst és témát”.¹⁰ Az eredetibbnek vélt érteleméről tett megállapításai itt nem szolgálhatnak ugyan az értelmezés vezérfonalául, arra azonban figyelmeztethetnek, hogy a mű egésze szempontjából nem jelentéktelen az ’atléta’ szó különböző jelentéseinek bevonása az interpretációba. Arról a kettősségről van szó, hogy az ἀθλητής egyszerre jelentett harcost és

7 „Itt olyanféle hírek is voltak (vannak), hogy a bajszossal [Aczél György] való régebbi tárgyaláson konkrétan felmerült, hogy néhányunkat egyáltalán ne közölj.” Uo., 30.

8 Mészöly, I. m., 10.

9 Az elbeszélő olykor idézőjelek között, saját szövegét elhagyva közli Bálint mondatait, lásd például Mészöly, I. m., 44–50.

10 Mészöly Miklós, *A sport zsákutója* = Uo., *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006, 598.

bajnokot.¹¹ Platónnál is találhatunk erre utaló jeleket. Amikor *Az állam* III. könyvében Szókratész egy helyen azt vizsgálja, hogy az állam öreit hogyan kell helyesen nevelni, akkor a múzσαι művészetek terén való jártasság megszerzése mellett a testedzést is megemlíti. Indoklása szerint azért van minderre szükségük, mert „ezek a férfiak a legnagyobb küzdelemre hivatott atléták”,¹² néhány sorral később pedig már „harci atléták”-ról beszél.¹³ Ez a kettősség az *Atléta* szempontjából is jelentőségteljes, hiszen, bár Hildi elbeszélésében Bálint saját világába zárkózóként jelenik meg, elsődleges terepe, az atlétika (és általában a sport), valamint a hozzá kötődő intézményrendszer gyakran katonai vagy akár háborús kontextusban bukkan fel. Elég itt a leventemozgalom és a sportklubok második világháború alatti viszonyára tett megjegyzésre,¹⁴ vagy arra a Honvéd ranglétráján felfelé menetelő, visszavonult boksizlóra utalni, akit az elbeszélő egy 1950-es levél kapcsán említ, melyben Bálintnak színekúra állást ajánl fel a Sporthivatal.¹⁵

11 Henry George LIDDELL – Robert SCOTT, *A Greek-English Lexicon. ἀθλητής* szócikk, Perseus Digital Library, Online: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Da%3Dqlhth%2F5>

12 PLATÓN, *Állam*, ford. STEIGER Kornél, Atlantisz, Budapest, 2014, 192. Jánosy István fordításában: „atléták, a legkeményebb küzdelemre hivatottak”. PLATÓN, *Az állam*, ford. JÁNOSY István, Cartaphilus, Budapest, 2008, 115. „ἀθληται μὲν γὰρ οἱ ἀνδρες τοῦ μεγίστου ἀγῶνος”. Πλάτων: Πολιτεία 403e, Perseus Digital Library, Online: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%3Abook%3D3%3Asection%3D403e> (Letöltve: 2016.10.15.)

13 „...a mi harci atlétáinknak...”. Platón: *Uo.*, 404a ford. STEIGER Kornél, 192.: Jánosy fordításában: „a háború atlétái”, *I. m.* 115. „δεῖ τοῖς πολεμικοῖς ἀθληταῖς” Πλάτων, *I. m.* 404a, Online: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%3Abook%3D3%3Asection%3D404a> (Letöltve: 2016.10.15.)

14 „[...] állandó harc folyt az egyletek és a hadügyminisztérium között. Minden egyes atléta felmentéséért külön meg kellett küzdeni. [...] Az ifik legtöbbje például több időt töltött a leventefoglalkozásokon, mint a pályán.” MÉSZÖLY, *I. m.*, 43.

15 „Bangó egyik boksos barátja például egy év leforgása alatt – őrmesterből – ezredesi rangra emelkedett a Honvéd Egyesület tagjaként.” *Uo.*, 26. A Budapesti Honvéd Sport Egyesület 1949. december 18-tól már a Néphadsereg alá tartozik. Lásd TORÓK Ferenc, *Fegyverük a sport. A Budapesti Honvéd fél évszázada*, Szerzői kiadás, Budapest, 1999, 23–24. A magyar olimpiai csapatokban különösen az 1950-es években volt magas a hivatásos katonák száma. Lásd GYÖR Béla – KLEISZ László: *Katonaolimpikonok. Magyar hivatásos katona sportolók a modernkori olimpiai játékokon*, Zrínyi Kiadó, Budapest, 2012, 191.

A releváns történeti tények felkutatásában és értelmezésbe való bevonásában érdekelt olvasásmód érvényesítése kirajzolhatja az *Atlétának* mint allegorikus-példázatos szövegnek az elsődleges, vagyis a történeti valósággal megfeleltethetőségi viszonyban álló jelentésszintjét. Egy ilyen értelmezői művelet feltárhatja azt a horizontot, amelyről a regény ’56-os regényként is olvasható. Bálintról megtudjuk, hogy Európa-csúcsot futott, készül a melbourne-i olimpiára és – halála miatt – Prágában szerepel utoljára versenyen. Mindehhez hozzátehető, hogy valószínűleg az 1500 méteres táv az egyik erőssége, hiszen a bátaokosi, bemutatónak szánt futása csak másodpercekkel marad el a cselekmény idejének világcsúcsától.¹⁶ Bálint halálának helyszínében pedig Hildi a futóversenyek tereit véli felfedezni, mondván: „[a] stadionok legfelső üléssora rajzol ki ilyen formát – a prágai meg a helsinki vagy a melbourne-i”.¹⁷ Nem állítható, hogy volna olyan történelmi narratíva, amelynek az itt felsoroltak elemről elemre megfeleltethetők volnának – az viszont joggal feltételezhető, hogy az Európa-csúcs, az 1500 méter, Helsinki, Prága és Melbourne említése a ’60-as évek elejének (sportok terén) tájékozott olvasójában felidézhetette egyrészt Iglói Mihály tanítványait, másrészt az 1956-os, Melbourne-be utazó magyar olimpiai csapatot.¹⁸ Az Iglói Mihály által trenírozott futók közül egyéniben hárman is világcsúcsot döntöttek 1500-on az ötvenes évek közepén – itt csak Iharos Sándor 1955-ös, Helsinkiben elért eredményét emlí-

16 1944.07.07. és 1954.06.04. között 3:43.0 a világcsúcs, Bálint ideje 3:46.9. Lásd *Progression of Official World Records = 12th IAAF World Championships In Athletics: IAAF Statistics Handbook. Berlin 2009.* (PDF) IAAF Media & Public Relations Department, Monte Carlo, 2009, 549. (Letöltve: 2016.10.15.)

17 MÉSZÖLY, *I. m.*, 178–179.

18 Ezt bizonyítja az ekkor már párizsi emigrációban élő ALBERT Pál (Sipos Gyula) kritikája, melyben épp arra a kettősségre hívja fel a figyelmet, hogy a történeti valósággal megfeleltethetőségi viszonyban álló részletek mellett általánosabb érdekű rétegei is vannak a regénynek. „Aki a stopperórás Nurmit, a göröcsös Zatopeket, az átszellemülten szenvedő Iharost [Iglói tanítványa] látta, a salakpálya mellett is úgy érezhette, a futás jelképes tett [...]”. ALBERT Pál: *Európa országútján* = *Uo., Alkalmak I.*, szerk. WILHEIM András, Kortárs, Budapest, 1997, 76–83., 81.

tem.¹⁹ Iglói tanítványai (Iharos, Rózsavölgyi, Tábori és Mikes) váltóban – köztük 4x1500-on is – világcúcsokat értek el az '50-es évek elejétől kezdve: legelőször 1953. szeptember 23-án a Népstadionban.²⁰ Az 1956-os melbourne-i olimpiára utazó magyar csapat a forradalom miatt végül Prágából indult Ausztráliába, ahonnan többen (köztük Iglói és néhány tanítványa) az emigráns létet választva nem tértek vissza Magyarországra. Az olimpiák általában is a szökés lehetőségét nyújtották a szocialista országokban élő sportolók számára.²¹ Ezzel hozható összefüggésbe az a prágai, tehát az '56-os olimpiai csapat indulásának helyszínén játszódó jelenet, amelyben Alexi, a csapatorvos azért keresi fel Hildit, mert Bálint nincs a szállodai szobájában. Az elbeszélő válasza: „– Nem disszidált – nyugtattam meg –, ne féljen” (74.). Politikai allegóriaként olvasva a regényt, Bálint alakja a „disszidensek” sokaságának megtestesítőjeként, Hildi tevékenysége pedig a legendaképző emlékezés aktusaként értelmezhető.

A test mint az emlékezet mimetikus médiuma

Az imént felsorolt részletek az *Atlétának* ahhoz a rétegéhez tartoznak, amely lehetővé teszi a mű allegorikus olvasását. Legutóbb azonban Márjánovics Diána és Szolláth Dávid mutatta meg, hogy Mészöly korai prózája (főként a *Magasiskola*, az *Atléta* és a *Saulus*) miként kapcsolódik azokhoz a modern műfaji átalakulásokhoz, amelyek a – klasszikustól eltérő – „nyitott szerkezetű példázat” legkülönbözőbb változatait hozták létre.²² A továbbiakban kísérletet

teszek egy meghatározott, ám a nyitott szerkezetre tekintettel lévő értelmezés bemutatására. A test ábrázolásának szerepét vizsgálva a regény bizonyos klasszikus hagyományokra is nyitottnak mutatkozik. Bálint még gyerekként, a regényben részletesen bemutatott versengéseik²³ során szerzett egy heget, ami először az emlékezés jelenéhez képest néhány héttel korábbi prágai futóversenyen történtek felidézésekor kerül szóba. Hildi az öltözőben kettesben marad a futóval, aki nemsokára rosszul lesz, majd elájul. „Kezét fölemelte a homlokához, »Hildi...« – mondta még egyszer, majd, mint a homokba szúrt, lassan elhajló gerely, teljes súlyával rám dőlt. Csukva volt a szeme. Szólítottam, nem válaszolt. (...) Volt a lábán egy ovális alakú, halványbarna heg, térdtől húzódott lefelé a sípcsontja mentén, az még a szokottnál is jobban kirajzolódott most. Az arcát néztem – és ezt a gyerekkorban szerzett heget láttam helyette.”²⁴

Az antikvitas irodalmában gyakori felismerési jelenetek visszatérő eleme az alakok gyerekkorban szerzett, azonosíthatóságukat, az identitás stabilitását még évtizedek múltán is garantáló testi nyom. Odüsszeuszt egy vadászat során sebz meg egy vadkan, majd Ithakába hazatérvén erről ismeri meg Eurükleia, az egykori dajkája a lábmosás során.²⁵

Erich Auerbach épp e jeleneten keresztül mutatja be, hogy Homérosznál az események minden körülményéről részletesen értesülünk, a jelenségek bemutatása homogén, háttér és mélység nélküli, jelen idejű előteret képez, azt az érzetet keltve, hogy a szereplőket érintő legapróbb részlet sem marad homályban.²⁶ Peter Brooks –

¹⁹ *Progression of Official World Records*, 549.

²⁰ TORÓK, I. m., 35.

²¹ Vö. *Állambiztonság és olimpia 1956-1988*, vál., szerk., KRAHULCSÁN Zsolt – MÜLLER Rolf – TAKÁCS Tibor, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára – L'Harmattan, Budapest, 2008, 7–33., különösen 7–13.

²² Lásd MÁRJÁNOVICS DIÁNA, „Elmondja a tanulságot, de azt már nem tudom, hogy mit”. *A korai Mészöly-próza és a példázatosság* = *Pontos észrevételek*, szerk. BAGI Zsolt, Jelenkor, Budapest, 2015, 87–131. SZOLLÁTH DÁVID, *Olvasásmódok ütközése. Mészöly Miklós: Az atléta halála* = *Pontos észrevételek*, I. m., 9–51.

²³ „Ezek a meccsek egyszerű, de szigorú szabályok szerint zajlottak le. Karjukat függőlegesen a testükhöz szorították, tilos volt ütni, fogni, kaszálni velük. Ugyanígy rúgni is tilos volt. És térdet behajlítani is csak annyira, amennyire a közönséges lépkedéshez szükséges. Derékból csavarodni azonban már lehetett, s a fejüket is használhatták öklelésre.” Mészöly, I. m., 35.

²⁴ Uo., 20.

²⁵ HOMÉROSZ, *Odüsszeia*, ford. DEVECSERI Gábor, Szépirodalmi, Budapest, 1972, XIX. ének 382–475. sor

²⁶ ERICH AUERBACH, *Odüsszeusz sebe* = Uő., *Mimézis. A valóság ábrázolása a nyugati irodalomban*, ford. KARDOS Péter et al., Gondolat, Budapest, 1985, 5–27.

részben e felismerési jelenet kapcsán – az identitás és a test összekapcsolódásáról beszél, szerinte az ilyen jelentekben az addig lapangó, rejtett identitások kerülnek felszínre.²⁷ Fontos hasonlóság, hogy Bálint sebének történetét az elbeszélő az élettörténet jelentős részleteként közvetíti. Mindez ahhoz kapcsolódik, hogy a futó több alkalommal is *részesíteni* szeretné Hildit az emlékeiben. Ilyenkor teste az emlékezés egyfajta mimetikus médiumaként jelenik meg, igyekeztén fölszámolni a reprezentáció közvetettségét, Hildit a testi jelenlét értelmében is részesíteni szeretné valamely elmúlt jelenben. Elmúlt jelenben, hiszen törekvése épp arra irányul, hogy jelenlevővé tegyen egy egykor volt jelent – annak minden érzéki adottságával együtt. Látható ez abban a légópincében játszódó jelenetben, amelyben Bálint a seb megszerzését próbálja megjeleníteni, de akkor is, amikor Batakolosról Budapestre tartanak.

A légópincében Bálint, miután (az elbeszélő által nem idézett) verbális bevezetőjében „egyáltalán nem törődött vele, hogy értem-e a vonatkozásokat”, olyasmit szeretne tisztázni, amit „nem tud szavakkal jól elmagyarázni”.²⁸ Ennek eredményeként az elbeszélő ugyan alkothat magának valamiféle képet a gyermekkori vetélkedések helyszínéről,²⁹ ám ő maga hívja fel a figyelmet az emlékezés, jelen esetben a személyes élettörténetbe való beavatás aktusának hiábavalóságára: „csalja magát ezzel a folytonos rekonstruálással”.³⁰

Amikor Batakolosról Budapestre tartanak, autójuk fényszórói előtt bogarak jelennek meg, és ez az elbeszélő szerint valamiféle emlékezésfolyamat indít el Bálintban. A futó zsibbadó lába ürügyén

megállíttatja az autót, hogy kiszállhasson: „Számára mindig úgy volt igazi az emlékezés, ha egyúttal utánozni is újrapróbálta az emléket”.³¹ A felidézett emléket azonban az elbeszélő nem tudja Bálint élettörténetébe illeszteni: „Tulajdonképpen nem is történet volt, hanem egy erős és nyugtalanító kép saját magáról – valószínűleg a bogárrajzáról jutott eszébe” (159).

Az eddigiekből kitűnt, hogy az *Atlétában* a test az emlékezés médiumaként nem képes világosan közvetíteni a múltat, hiszen az elbeszélő, a rekonstrukció tanúja csak „némi fogalmat” alkothat magának a tapasztaltak alapján. A múltbéli események utánzása, érzéki rekonstrukciója pedig nem történet-, hanem képszerű. Mindez arra mutat rá, hogy az *Atlétában* az élettörténet megoszthatósága, a másikkal való közösség megteremtése nem a verbális reprezentáció kérdései miatt tűnik problematikusnak – a fikció szerint néhol oldalakon keresztül Bálint szolamát olvassuk, ezeket szó szerint idézi Hildi –,³² hanem az események másik konstituense, a testi jelenvalóság miatt.³³ Ezt az eddigieken túl az is alátámasztja, hogy Bálint serdülőkori csoportja, az ötösfogat meccseinek nincs – legalábbis a külső szemlélő számára – meghatározott célja, úgy tűnik, hogy szerepe a közösség létrehozása és fenntartása a konkrét szubjektumok testén keresztül:

31 Uo., 158.

32 Egyetlen helyen nem tudja felidézni az elbeszélő az elhangzottakat. A Rékának, Bálint sógornőjének a bábszínházában előadott darab tanulságáról van szó: „Egyedül Bumbi-Boci marad a színen, és elmondja a tanulságot, de azt már nem tudom, hogy mit.” Mészöly, Uo., 95.

33 Ottlik Géza *Iskola a határon* című regénye esetében, amivel kapcsolatban nemrégiben szintén felmerült a test szerepe felőli olvasás szükségessége, bizonyos értelemben mindkét szint problematikus. A verbális szint a katonaiskola növendékei és a civilek – részben tehát Bébé és az olvasó – közti közvetítés szükségessége miatt, a testi pedig azért, mert a zárt rendszer normáinak és szabályainak alkotóeleme. „A rendhez történő idomulás ennek megfelelően maga után vonja a nem verbális kommunikáció elsajátítását, melynek elemei nélkülözhetetlenek a leegyszerűsödött nyelvi kifejezőeszközök jelentéseinek egyértelműsítéséhez az adott situációban. Az iskola formális és informális rendjének, a csoport egységét és finom hierarchiáját jelölő, és a belőlük fokozatosan kialakuló összetartozásnak a *mozdulatait* is meg kell tanulniuk a növendékeknek.” Sári B., I. m., 188.

27 Peter Brooks, *Narrative and Body* = Uő., *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1993, 1–28.

28 Mészöly, I. m., 45.

29 „Mikor visszajöttünk a légópincéből, már volt *némi fogalmam* a ringről meg a tadosi gyógyszerár padlásáról, Bálint olyan beleéléssel használt föl minden kiszögellést, tárgyat, hogy az igazi színteret elképzeltesse velem.” Mészöly, Uo., 62., Kiemelés: P. S. A.

30 Mészöly, Uo., 63.

Bálint sose állította határozottan, hogy Piciért s az elsőségért vívták a meccset, mikor a lába megsebesült; s nem is valószínű, hogy ezt ilyen nyíltan, egy összecsapástól tették függővé. Ahogy utánaszámolok, tizenöt évesek lehettek azon a nyáron. Volt hát bőven idő rá, hogy a sorrend csöndben, szívós „helyezkedéssel” alakuljon ki, ami legalább a bajtársiasság látszatát megőrzi. Meg különben is, Pici kezdeményezésére elég mindennaposak voltak ezek a meccsek, s elég váltakozó eredménnyel jártak. Egyikük se maradt veretlen.³⁴

A közösség létrehozásában különböző megállapodások is szerepet játszanak, ám ezek is jórészt a testet érintik. Az első egyezséget Bálint meséli el Hildinek: „ha bárhol és bármikor akadunk össze vele [Pécsi Picivel] a világban, mindig nyugodtan vetkőzhetünk egymás előtt”.³⁵ A második, a Picivel való szeretkezésre vonatkozó megállapodáskor Bálint nem volt jelen, így erről Bangó Hildi által idézett elbeszéléséből értesülünk: „A lány egyszer bedobja, hogy ha tizenhét évesek lesznek, akkor nem bánja. És azzal először, akit a srácok maguk jelölnek ki, neki mindegy. S utána minden harmadik évben a következővel.”³⁶ A megállapodást még Bálint élete utolsó évében, 1953-ban is érvényesnek tartja Pici – ez derül ki az Astoriában lezajló jelenetből, amikor Bálintot megpróbálja rávenni arra, hogy lefeküdjenek egymással.³⁷ Bálint számára tehát ezek a testi viszonyok közösséget alapoznak meg – még akkor is, ha ez egyre lazább –, Hildit azonban, ha nem is teljesen, de kirekesztik Bálint és csoportja emlékeztetőközösségéből.

A kirekesztettség és kettejük viszonyának aszimmetrikussága nem csak az imént felsoroltakban érhető tetten. Jelentőségteljes,

hogy míg Bálint mindvégig testi értelemben is jelen van az elbeszélésben, olykor pedig egészen apró részleteket is megtudunk róla (lábán a forradás tizenöt centiméter hosszú, ovális alakú és halványbarna színű; a száján lévő cserepes vágást futás közben mindig újra fölharapdálja stb.), addig Hildi szinte testetlen emlékezőként jeleníti meg önmagát. Azon ritka alkalmakkor, amikor testéről van szó, ahhoz csak szégyenérzet, a közösségből való kirekesztés kapcsolódik:

Gyermekkoromban azzal csúfoltak a társaim, hogy „boci” térdem van és „töltőtolltinta” szemem. Én meg persze szégyellni kezdtem a térdemet meg a szememet. (...) Egyszer mégis előhozakodtam a kolléganőim előtt, az egyik lyukasórán, azzal a régi „szégyenemmel”, hogy mivel csúfoltak kislánykoromban. Még a mozdulatra is jól emlékszem: hirtelen odaálltam eléjük, és felhúztam kicsit a szoknyámat, mintha a suta „boci” térdemmel akartam volna magamat tisztázni. De nagyon rosszul sikerült. Szinte fizikailag sütötte a tekintetük a térdemet, s egyszerre én is bujának éreztem, ahogy ott állok, és a lábamra feszül a nylonharisnyám.³⁸

A test mint az állami kisajátító diskurzus tárgya és praxisai mint az autonómia megteremtésének eszközei

A fentebb közöltek alapján kijelenthető, hogy az *Atléta* hangsúlyosan politikai praxisként ábrázolja a sportot és intézményeit, és hogy a másik teste a másik idegenségének konstituenseként íródik a regénybe. Mindezt árnyalja Lyn Marvennek az a kommunista rezsimiek testhez való viszonyára vonatkozó megállapítása, hogy „a sport formáin keresztül (...) a test szintén részt vett szimbolikusan az állami diskurzusban, ahol az individuális test a nemzet jelévé vált”, így

³⁸ *Uo.*, 28.

³⁴ *Mészöly, I. m.*, 62.

³⁵ *Uo.*, 50.

³⁶ *Uo.*, 60.

³⁷ *Uo.*, 164–173.

az említett diskurzus kisajátította a fizikai testet.³⁹ Meglehet, hogy ez a kijelentés nem kizárólag a kommunista rezsimnek testhez való viszonyára, és nem is csak múltbéli társadalmakra igaz, mégis fontos összefüggésekre mutathat rá az *Atléta* kapcsán. Legjobban mutatja ezt az a levélrészlet, amit Hildi némi iróniával szó szerint idéz, és amiben Bálintot felkéri a báta kolosi bemutatóra. „A levél egyébként nagyon udvarias hangú volt. Bálint hírnevére és különböző érdemeire hivatkozott, melyekkel »már eddig is gazdagította népi demokráciánk szocialista sportkultúráját«.”⁴⁰ A meg nem nevezett és egy intézmény nevében megszólaló levélíró a „már eddig is” időszerezettel írja le Bálint addigi sportolói tevékenységét, vagyis korábbi teljesítményére is úgy tekint, mint ami egy kollektív szubjektumhoz tartozik. Szintén több részlettel alátámasztható, hogy nemcsak a testre, de a beszédre is az állam kisajátító szándéka irányul a regényben. Egyrészt az elbeszélő már az első bekezdésben jelzi, hogy maguk a regényt alkotó feljegyzések az állam felkérésére születnek: „az Állami Sportkiadó kért meg rá, hogy valami emlékezésfélélet szerkesszek az életéről”.⁴¹ Másrészt az elbeszélő az utolsó bekezdésben még megemlíti, hogy visszaemlékezése helyett a Bangó és Bartosi (Bálint sporttársa és gyerekkori barátja) által jegyzett, *A báta kolosi hős* című kötet jelenik meg, azt sugallva ezzel, hogy Bálintot a hivatalos emlékezet a „népi demokrácia szocialista sportkultúrájának” hőseként reprezentálja.⁴²

39 Lyn MARVEN, „*Eastern Bloc Bodies*” = Uő., *Body and Narrative in Contemporary Literature in German*, Clarendon Press, Oxford, 2005, 16–27.

40 MÉSZÖLY, I. m., 135.

41 Uo., 9.

42 A Hildi emlékezését keretező szövegrészekre már korábbi elemzésekben is felhívták a figyelmet. Bíró Ágota szerint ily módon a sztálinista kultúrpolitika elvárásai, valamint az ezekhez való konfliktusos viszony íródik a szövegbe: „Az Állami Sportkiadó felkérése és elutasítása keretezi Hildi elbeszélésének szövegét. A Hildi által rekonstruált történet szándéka szerint sem tud megfelelni a sztálinista éra hősteremtő ideáljának, és erre Hildi több helyen utal [...] Hildi emlékezéséből mind a stilizáció, mind a legendateremtés teljesen hiányzik, így nem is felelhet meg a korszak hivatalos elvárásainak.” BÍRÓ Ágota, *A nő mint narrátor. A szerzőség problémája Mészöly Miklós Az atléta halála című regényében*, Iskolakultúra 2001/1, 23–29., 25.

Mindezeket szem előtt tartva Bálint – Hildi elbeszélésében megjelenített – testi praxisainak két, egymással összefüggő értelmezése is kínálkozik. Meghatározható egyfelől az adott körülmények között autonóm világa létrehozására tett erőfeszítéseként; másfelől olyan kísérletként, ami az állami kisajátítás ellenében a test visszahódítására irányul.

Ebből a szempontból Öreg Pepita sajátos beavató figura – Bálintot vezeti be a yardok és stadionok világába. A történet szerint a férfi Bálint későbbi nevelőegyesületének, a TAC-nak „valami gondnok-féléje, de mindig azt szerette volna, ha edzőszámba veszik”⁴³ – tehát maga is határhelyzetben van, egy hierarchikus szervezet marginalizálódott tagja, aki nem a tágabb sportoló közösség által intézményesített távokat tekinti az atletizálás alapjának. A beavatás azonban – részben az előbb említettek miatt – itt nem az inklúziót szolgáló aktus, sőt épp ellenkezőleg, Bálintot kivezeti a „kell”, az interszubjektíven meghatározott szabályok és normák világából: „Csak Öreg Pepita volt elégedett: ő tudta, hogy a fiú miért nem ott hajrázik, ahol méterhossz szerint kellene”.⁴⁴ A távolság Bálint világában a jelenségek értelmének és megtapasztalhatóságának alapja;⁴⁵ a yardok és stadionok azonban nem tartoznak a közösség által elismert konvenciók közé. Az előbbiekből levonható a következtetés, hogy Bálint világa olyan meghasonlott, kettős világ, amely a közösség igényeinek való megfelelés nyitottságát a saját, autonóm világ zártságával igyekszik felülírni.⁴⁶ A beavatást követően Bálint tehát nem

43 MÉSZÖLY, I. m., 31.

44 Uo., 39.

45 „[...] megszoktam mellette, hogy a különböző távolságok rendszerét belelássam a világba. Egy út nem közönségesen út csak; hossza is van; ideje is van; sőt részideje”. Uo., 23.

46 Elfogadva az állítást, miszerint „a pálya a zárt rendszer konstitúciójának feltétele” (SEREGI Tamás, *A triatlon filozófiája I.*, Holmi 2014/4. 453–466.), állítasom Bálint gyerek- és felnőttkori „pályaválasztásaira” vonatkozó részletekkel is alátámasztható. „Öreg Pepita talált végre egy olyan eldugott helyet, ahol feltűnés nélkül tudta tréningeztetni Bálintot, úgy a maga módján. Bent a TAC pályán szóba se jöhetett ilyesmi. Kénytelenek voltak elbújni. A Dinga-patak egy elhagyatott töltésszakaszára jártak ki hetenként kétszer. Volt itt egy rész, egy ezer yardos, kanyar nélküli egyenes, amit pontosan kimértek.”

válí egy már meglévő csoport tagjává, mivel nincs ilyen – a tanítványok köre nem létezik; a gyermekkorban még meglévő csoport („ötösfogat”) pedig fokozatosan felbomlik.

Ebben az értelmezésben különösen fontos Bálint bátkolosi futása. A versenyszervezési osztály a fennálló hatalom legitimációjának aktusába, egy Sztálin-szobor avatásába szeretné bevonni – bemutatató futás megtartására kéri egy nappal az országos bajnokság előtt. Azzal azonban, hogy kiemelkedően jól teljesít (ahogy erről már szó volt, világrekordhoz közeli időt fut), felülírja az államhatalom által kijelölt értelmezési keretet, és saját szabályrendszerébe írja a performatívum értelmét.

Láthatóság

A Mészöly pályáját felvázoló narratívákban az *Atléta* kitüntetett szerepet kap, egyfajta határként utalnak rá. A recepció különböző értékeléseit Szolláth Dávid a következőképpen foglalja össze: „A regény átmeneti poétikatörténeti helyzetét a recepció »még« és »már« időszerkezettel is leírta. Azaz az *atlétát* poétikai újításai ellenére még későmodern poétikai sajátosságok jellemzik Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter szerint, Thomka Beáta pedig úgy látja, a nem látványosan formabontó regény poétikai novumai, elsősorban a linearitás elvének feladása, már megelőlegezik a *Nyomozás*, a *Film* radikálisabb újításait.”⁴⁷ A bevezetésben azt állítottam, hogy Mészöly prózájában az *Atlétával* kezdődően művek egész sora kapcsán válí elkerülhetetlenné a szubjektum testi létezésével kapcsolatos kérdések felvetése, a test szerepe poétikai jelentőségének feltárására irányuló vizsgálatok megkezdése. Egy ilyen szempontú vizsgálódás megerősíteni látszik azt, hogy az *Atlétában* már felfedezhető olyan jelleg-

Uo., 159.; „Ekkor fedezte fel magának az Égettő völgyét, ahová aztán mindennap kijárt tréningezni.” Uo., 38.

47 SzOLLÁTH, I. m., 10

zetességek, amelyek Mészöly néhány későbbi szövegében a poétikai szerveződés meghatározó elemévé válnak.

Láttuk, hogy Hildi elbeszélésében saját teste – néhány részlettel eltekintve – csak hiányként van jelen: épp a láthatóságát igyekszik felfüggeszteni elbeszélésében, mivel az a szégyen lehetséges forrásaként adott számára. Ezzel szemben Bálint testi praxisainak megjelenítése konstitutív mozzanata élettörténete elbeszélésének vagy épp elbeszélhetetlenségének, és ezen keresztül Hildi marginalizálódásának. A regényben azonban más módon is szerepet játszik a láthatóság egy névtelen, testetlen és láthatatlan tekintet számára való kitettség értelmében. Megmutatkozik ez akkor is, amikor Hildi annak körülményeiről szól, hogy Bálint miként kapta meg a bátkolosi futásra felkérő levelet. A „BKS-en”, egy lebontásra ítélt, a háború vége óta pusztuló pályára jár ekkor Bálint hetente egyszer tréningezni, itt kapja meg az iratot: „A szervezési osztály – véletlenül – pontosan tudta, hogy Bálint hol található azon a napon; és sürgős is volt, hogy megtalálják, mert másnap reggel indulnia kellett.”⁴⁸ Végül pedig a bátkolosi pálya is e személytelen, mindenhol jelenlévő tekintet terepeként lepleződik le:

A sportújság következő száma első oldalon közölte Bálint fényképét, amint a bátkolosi sportolókkel beszélget a futballmeccs szünetében; s egy másikat arról, ahogy éppen a lazító gimnasztikázást mutatja be nekik. De később se tudtuk meg pontosan, hogy ki csinálta a felvételt és küldte be a laphoz. Végül abban maradtunk, hogy biztos a párttitkár vagy a tanácselnök, meglepetésül és hálából. Az egyiknek a nyakában mintha láttunk is volna lógni fényképezőgépet. (160.)

48 MÉSÖLY, I. m., 135.

Úgy tűnik, a regény világában az individuális szubjektum eleven testével egy absztrakt, hely és személy nélküli tekintet áll szemben, ahol ez utóbbinak kitett az előbbi.⁴⁹

Itt most nincs mód arra, hogy az *Atléta* és a *Pontos történetek, útközben*⁵⁰ részletes összehasonlítását elvégezzem, ezért csak a láthatóság felőli vizsgálatban adódó néhány hasonlóságra és különbségre térek ki. Azt, hogy a *Pontos történetek* Erdélyben és Pannóniában utazó elbeszélőjének világához való viszonyában egészen fontos szerepet játszik a nézés, az adódó vizuális percepció részletes regisztrálása, már a korai kritika is megemlítette. Albert Pál jegyzi meg, hogy az elbeszélő „néz, élesen, pontosan, hol közel hajolva, hol – az ablakokon, tárgyak résein át – a közeliről, mintegy zoommal, nem kevésbé tisztán a távolira fordítva tekintetét”.⁵¹ Hozzá kell tenni, hogy, bár valóban meghatározó a vizuális percepció, a világ nem csak látott, hanem észlelt – tehát több észlelési mezőben adódó – világként adott Libus számára, amiben saját teste nem pusztán az észlelés centruma, hanem amiben ez mások által is észleltként jelenik meg, s így testi jelenléte jóval hangsúlyosabb, mint Hildié. A regény világában nemcsak az elbeszélőét, hanem más szereplők világát is meghatározzák az észlelhetőség feltételei – ezt bizonyítja a következő kolozsvári jelenet: „Kis idő múlva egy asszony jön a túlsó oldalon, öregesen átbetorkál az úttesten, és a lábtörlő alatt keresgél. Azonnal észreveszi, hogy nézem. Gyorsan úgy tesz, mintha a cipőjét tisztítaná, és közben húzza ki a kulcsot a lábtörlő alól. (...) »Az nem az igazi kulcs. Hamis kulcs, amit oda szoktam rakni.«”⁵²

49 Az ilyen típusú, a hatalom tekintetével való azonosíthatóságot is felkináló tekintet Mészöly egészen korai műveitől kezdődően megfigyelhető. Thomka Beáta a *Magasiskola* kapcsán jegyzi meg, hogy „egyik központi alakja, »a nagy« Beranek, a főosztály embere, aki testi valójában nem részese az eseményeknek, főnöki helyzete folytán azonban a telep életének meghatározó alakja”. THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 93.

50 Mészöly Miklós, *Pontos történetek, útközben*, Magvető, Budapest, 1970. Később Mészöly két résszel is kiegészítette a kötet szövegét, ezek az *Alakulások* című gyűjteményben találhatók.

51 ALBERT Pál, *Képek Kelet-Európából* = Uő., I. m., 209–214., 211.

52 Mészöly Miklós, *Pontos történetek, útközben*, I. m., 29, 33.

A láthatóság itt tehát megfigyelhetőség: a valaki általi láthatóság, s az az érzet, hogy ez bármikor aktualizálható, a szubjektum világának konstituense – az elbeszélő és a szereplők estében is. A *Pontos történetek* szubjektumai így fogalmazhatnák meg létük bizonyosságát: Megfigyelhetnek, tehát vagyok. Az idős nő világában a tér nem pusztán a megfigyelhetőség tere, hanem személyes terének mindig is része egy megfigyelő nézőpontja. Ebben a dialektikában a személyes, a megfigyelő külső tekintet elől elrejtett szféra létrehozására tett kísérlet épp ezt a megalkotni kívánt teret számolja fel. Az azonban, hogy a tekintet és a láthatóság, s ehhez szorosan kapcsolódva a test kérdései mentén pontosan milyen viszony rajzolódik ki *Az atléta halála*, a *Pontos történetek, útközben* és a *Film* között, további értelmezések tárgya.

A megelevenedett tárgyak prózapoétikája Mándy Iván és Vladimir Nabokov műveiben

/

Tamás Péter

Mándy Iván és Vladimir Nabokov írásmódjában lényeges eltérések figyelhetők meg (elég csak Mándy élőbeszédhez közelített, dísztelen stílusára és Nabokov szövevényes mondatszerkesztésére gondolnunk), de van egy eljárásuk, amely termékennyé teszi a két szerző összehasonlítását: mindkettőjüknél alapvető prózapoétikai szerep jut a tárgyak ábrázolásának. Mándynál és Nabokovnál a tárgyak nem csak egy-egy esetleges retorikai megszégyesítés erejéig kelnek életre, hanem következetesen külön világot élő teremtményekként kerülnek bemutatásra. A tárgyak megelevenítése szerves összetevője írói stílusuknak, és egyfajta szerzői szignóként szolgál. Nabokov esetében Hetényi Zsuzsa „invariáns motívum”-ként azonosította ezt az eljárást, vagyis az író életművében rendre visszatérő, az oeuvre egységességét megteremtő motívumként.¹ A Mándy-recepcióban ugyanennek az észrevétele hamarabb megtörtént, és mára kritikai közhelynek számít. A Nabokovval való összehasonlítás célja éppen az, hogy rákérdezzen erre a közhelyre, és külső szemszögből vizsgálja meg egy olyan sajátosságát a Mándy-szövegeknek, amelyet az elemzők mára hajlamosak természetesnek venni.

1 HETÉNYI ZSUZSA, *Nabokov regényösvényein*, Kalligram, Budapest, 2015, 104–105, 410, 485, 517, 527, 786–787.

A tárgyi világ Nabokovnál és Mándynál

A két szerző egymás mellett olvasása elsősorban nem azért lehet termékeny, mert mindketten feltűnően gyakran éltek a tárgyak megszégyesítésének eszközével, hanem mert eme eljáráshoz hasonló gondolati kiindulópontból jutottak el. Nabokov *Az ember és a tárgyak* című esszéjében fogalmazta meg a tárgyi világ létmódjáról való nézeteit, amelynek elején tisztázza, hogy a tárgyak alatt nem csak használati tárgyakat ért. Szerinte egy gőzmozdony (vagy későbbi példáját idézve, egy ház) is annak minősül: „Hiszen a »tárgy« szó alatt nemcsak fogkefét, hanem gőzmozdonyt is értek. Minden, mit emberi kéz készített – tárgy. Ez az egyetlen általános meghatározás, melyet megengedek magamnak.”² Ez a definíció Mándy írásait vizsgálva is hasznos, ő ugyanis nemcsak tárgyakat, hanem különféle helyszíneket (kapualjakat, mozikat, trafikokat stb.) is kitüntetett figyelemmel kezelt. A tárgyak esetében ugyanazokat az írói eljárásokat alkalmazza, mint a helyek esetében, amit jól mutat, hogy egy interjúban maga is ugyanolyan minőségben említ használati tárgyakat, mint helyszíneket: „Nekem borzasztó fontosak a tárgyak, akár egy kilincs, akár egy lavór, akár egy gang, akár egy hátsó lépcsőház. Annyira fontosak, hogy lényegében ma is a tájaim és a tárgyait világát írom, és valamiképpen innen fejtem meg az embert.”³ A nabokovi definíció tehát olyan fogalmi keretet nyújt, mely feljogosít rá, hogy a helyszíneket is bevonjuk a tárgy kategóriájába. Fő tézise, hogy a tárgyakat az ember tekintete, a hozzájuk való viszonya konstruálja meg tárgyként, anélkül ennek a fogalomnak nincs értelme:

2 VLADIMIR NABOKOV, *Az ember és a tárgyak*, ford. TELLER Katalin, Nagyvilág 2001/6., 950–951.

3 *Írószobám. Mándy Ivánnal beszélget Mezei András = A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván*, vál., szerk. és összeáll. DOMOKOS Máttyás, LENGYEL Balázs, Nap, Budapest, 1997, 248.

A tárgy, amelyet valaki elkészített, önmagában nem létezik. A strandon felejtett szivartárcát a felette repülő sirály nem tudja megkülönböztetni a kötől, a homoktól vagy egy moszatdarabkától, hiszen egy tárgy az ember jelenléte nélkül azonnal a természet részévé válik. (...) A ház csupán egy kötömb, ha az ember elhagyja. Ha a ház ötszáz évre magára marad, csendes, ravasz, szökevény állatként visszatér a természetbe, s lám, valóban csak egy kőhalom lesz.⁴

Eszerint az ember saját érzelmeit, gondolatait – a személyiségét vetíti bele a tárgyakba. Éppen ezért beszélhet Mándy is az emberiről a tárgyakat vizsgálva: az, hogy miként lát valaki egy tárgyat, a szemlélőt is jellemzi, nem csak a tárgyat magát. Sőt, az egyes embereknek olyannyira különböző dolgokat jelenthetnek a tárgyak, hogy Nabokov szerint egy tárgy annyiféle formában létezik, ahányan nézik:

Egyetlenegy tárgy nem létezik – noha matematikailag egy tárgyról van szó –, négy, öt, hat, millió tárgyról beszélhetünk, attól függően, hány ember néz rá. Mi közöm lenne nekem ahhoz a pár csizmához, melyet a szomszéd tett ki az ajtaja elé? Ha viszont ma éjszaka meghalna a szomszédom, akkor micsoda emberi melegséget, sajnálatot, micsoda élénk és gyengéd szépséget árasztana felém ez a régi, kopott, lifegő nyelvű csizma, mely most árván áll az ajtó előtt!⁵

Ez a gondolatmenet Mándy *Tárgyak* című hangjátékára is alkalmazható, amely a nevéhez méltóan Mándy tárgykezelésének iskolapéldája, összefoglaló jellegű demonstrációja. A mű félreérthetetlenül viszi színre a tárgyak ama funkcióját, amely az írói életmű egészében megfigyel-

hető: hogy az emlékezés katalizátoraként szolgálnak.⁶ A hangjátéknak még a felépítését is az emlékezés ideje és a felidézett emlékek ideje közötti változtatás határozza meg: Mándy alteregója, (Zsámboky) János a polcain keresgél, és minden általa megtalált tárgy előhív benne egy-egy, az elhunyt édesanyja betegségével kapcsolatos emléket. Az alábbi részletben például egy sósorszeszes üveg idézi föl a szülő ápolását:

JÁNOS: (...) Tulajdonképpen megtisztelő feladat. Becsülnek engem annál a lapnál. Írjon a tárgyairól, író úr! A régi, húséges tárgyairól, amik körülveszik. (...) Csakhogy nekem nincsenek kedves, régi tárgyait. Egyáltalán, semmiféle tárgyait nincsenek. (...) Dianás üveg! Egy üres Dianás üveg! Ez meg hogy került ide? *(Csönd.)* Ott állt a Dianás üveg az éjjeliszekrényen, az ágy mellett. Üvegek, üvegcsék, tégelyek. Anya akkor már fel sem tudott kelni. Mozdulni is alig tudott. Behúzódtott az ágyba. Az ágyban lakott. És ha éppen szüksége volt valamire... *(Hangja lehalkul.)*

ANYA: János... fiacskám!

JÁNOS: Igen, anya.

ANYA: Ha bedörzsölnéd a homlokomat. Te olyan jól be tudod dörzsölni a homlokomat. Akkor valahogy mindjárt könnyebb...

JÁNOS Igen, anya... könnyebb.

ANYA: Ott a Dianás üveg. Egy csöppnyi sósorszesz. Csak éppen egy csöppnyi.⁷

Az emlékezést egy hangsúlyosan hétköznapi tárgy indítja el, amelynek a jelentőségét az adja meg, hogy az édesanyjaé volt. Ha nem így lenne, az üveg semmit sem jelentene János számára, hiszen ő

6 A tárgykezelés eme sajátosságáról lásd: ERDŐDY Edit, *Mándy Iván*, Balassi, Budapest, 1992, 53.

7 MÁNDY Iván, *Hangjátékok*, szerk. és utószó KOPÁNYI György, Palatinus, [Budapest], 2007, 101–102.

4 NABOKOV, *Az ember és a tárgyak*, 951.

5 *Uo.*, 952.

még csak nem is gyűjt tárgyakat: „Egyáltalán, semmiféle tárgyaim nincsenek.” Ezt nyilvánvalóan nem szó szerint kell érteni, nem úgy, hogy János egy üres, tárgytól mentes környezetben él, hanem pontosan úgy, ahogy Nabokov érvel – ha János nem alakít ki személyes viszonyt a tárgyaival, akkor azoknak nincs esélyük tárgyként feltűnni. „És egy tárgy nem csak ember nélkül nem létezik: akkor sem létezik, ha nem jön létre valamiféle kapcsolat a tárggyal, melyet az ember alakít ki” – írja Nabokov.⁸ János számára az tud tárggyá válni, ami elhunyt anyjára emlékezteti, mint ahogy Nabokov példájában is a szomszéd eltávazása változtatja meg a csizmához való viszonyt, és konstruálja meg tárgyként a lábbelit.

A hangjátékban megfigyelhetjük azt a Nabokovnál gyakran elemzett sajátosságot is, hogy az emlékezés folyamata összefonódik a képzelettel, ugyanis a János által megtalált tárgyak olyan pillanatok is felidéznek, amelyeknek ő maga nem volt tanúja:

JÁNOS Mit találok még itt? (...) Na tessék! Legalább három hamutartó. Az egyiken valami vadászeb. Igen, egy nagyfülű vadászeb van az oldalán. (*Hangja lehalkul.*)

(*Csend.*)

FRIDA: Áthozok néhány hamutartót, Ilonkám! Tudod, hogy ne jöjjünk zavarba, ha éppen...

ANYA: Te mindenre gondolsz! Endre valóban erős dohányos.

FRIDA: És te is, Ilonkám. Meg kell mondanom, hogy az utóbbi időben...

ANYA: Jaj, csak a János...!

FRIDA: Bíz rád! Majd eldugom ezeket a hamutartókat. Majd keresek valami rejtékhelyet. Egy olyan rejtékhelyet...

ANYA: Ahol soha, de soha meg nem találja! (*Hirtelen elcsöndesedve.*) Soha az életben. (*Hang ki.*)⁹

János valóban csak anyja halála után akad rá az elrejtett hamutartóra, tehát pusztán rekonstruálja vagy elképzei a párbeszédet. Ezt nem jelzi, és a Dianás üveg megtalálását ugyanolyan módon követi anyja ápolásának emlékképe (amit János ténylegesen átélt), mint ahogy a hamutartó felbukkanását követi az elképzelt párbeszéd. Nabokovnál szintén több olyan szöveghelyet találhatunk, ahol egy emlékkép elképzelt volta nem nyilvánvaló az olvasó számára. Egyetlen példa: a *Lolitában* Humbert a következőképpen részletezi felesége halálának körülményeit: „(...) a pongyolaszárnny a járda aszfaltján (...) Charlotte Humbert csonka maradványait rejtette, kit akkor ütött el és vonszolt magával néhány méteren keresztül Beale-ék kocsija, amikor átrohant az úttesten, hogy bedobja a három levelet a Miss Szemközti pázsitjának sarkán álló postaládába.”¹⁰ Ahogy arra Barbara Wyllie rámutatott, Humbertet telefonon értesítik a gázolásról, így ez a leírás csak egy általa rekonstruált változata az eseménynek; a balesetet csupán a szemtanúk elmondásai alapján képzei el.¹¹

De térjünk vissza Nabokov esszéjéhez. Az értekezés vége felé expliciten megfogalmazódik, hogy tárgyainkat a hozzájuk való viszony személyessége miatt akár élő személyekként is kezelhetjük: „Azt hiszem, hogy ha továbbvinnénk ezeket az analógiákat, s belemerülnénk – ne is tagadjuk – egyfajta antropomorf hazárdjátékba, akkor a tárgyaknak még emberi érzéseket is tulajdoníthatnánk. A szék támláján hanyagul átvetett selyemsálban igenis vágyakozás van. Ah, mennyire vágyik ez a sál egy vállra!”¹² Mándy nagyon hasonló módon fedez fel karakterjegyeket a tárgyakban; egy késői nyilatkozatában például az egyik kérdésre („A székek hogyan viselkednek?”) így felel: „Azokban tartózkodás van. És büszkeség. Megérzik például, ha el akarják adni őket. Akkor nem tűrik, hogy a hátukat vagy a vál-

10 Vladimir NABOKOV, *Lolita*, ford. és utószó BÉKES Pál, Árkadia, Budapest, 1987, 104.

11 Barbara WYLLIE, *Nabokov at the Movies. Film Perspectives in Fiction*, McFarland, Jefferson, NC – London, 2003, 137.

12 NABOKOV, *Az ember és a tárgyak*, 954.

8 NABOKOV, *Az ember és a tárgyak*, 951.

9 MÁNDY, *Hangjátékok*, 105–106.

lukat simogassák. Menj a fenébe, mondják.”¹³ Ez a látásmód Mándy szépirodalmi műveiben is megfigyelhető. A *Tájak, az én tájaimban* az elbeszélő az interjúból ismerős képekkel jellemzi a székeket:

Bent állt a szobában. (...)

Mélységes hallgatás. Az asztal sértődöttsége. A székeké. Itt van! Még be merte ide tolni a képét!

(...)

Elindult az asztal körül. Megérintette az egyik szék hátát. Mintha magyarázkodni akarna. Vagy éppen mentegetőzni. Ide figyeljete! Ki tudja, mikor kerül sor arra... Még hónapokig itt maradhattok... talán egy fél évig is. És higgyétek el, nem én főztem ki ezt az egészet!

Azok oda se figyeltek. Rá se hederítettek, ahogy ott mászkált mögöttük. Nevetséges alak! Másra akarja kenni ezt az ügyet! Körülöttük járkált. Végigsimított a vállukon. Egy váratlan mozdulattal hátrahúzta az egyik széket. Úgy ült mereven, mozdulatlanul. Hát akkor tessék! Beszélgessünk!

De azoknak semmi kedvük se volt az ilyesmihez.¹⁴

Az elszállításra váró székek úgy viselkednek, ahogy az interjúban; hasonló stílusban méltatlankodnak, mikor a hátukat simogatják (az interjúban azt morogják, „Menj a fenébe”, itt pedig azt, hogy „Még be merte ide tolni a képét”). Ez nem véletlen egyezés, olyannyira nem, hogy a szépirodalmi műben később még egyszer említésre kerül a székek sértődékeny természete: „A bútorok körülállták. A zöld terítővel letakart asztal, a magas támlájú, enyhén sértődékeny székek (...)”¹⁵

13 SZABÓ G. László, *Tárgyak, az ő tárgyai. Mándy Iván elhagyott világa*, Népszabadság 1995. okt. 14., 242. sz., 11.

14 MÁNDY IVÁN, *Tájak, az én tájaim*, Magvető, Budapest, 1981, 113–114. Erre a kötetre a továbbiakban *TÉT* rövidítéssel fogok hivatkozni.

15 *TÉT*, 150.

Láthatjuk tehát, hogy a tárgyak megelevenedése a hozzájuk való viszony személyességének következménye. Mind Mándynak, mind Nabokovnak vannak azonban olyan művei, amelyek a végletekig vizsik a tárgyak kultuszát; amelyek nem pusztán személyiséget tulajdonítanak a tárgyaknak, hanem emberibbként ábrázolják őket, mint az embereket. Ez Mándynál a legtisztábban a *Tájak, az én tájaim* kötetben valósul meg, Nabokovnál pedig talán az *Áttetsző testek* című kisregényben. Forduljunk az antropomorfizációnak ehhez a végpontjához.

Emberi tárgyak, tárgyszerű emberek

Az *Áttetsző testek* a már ismertetett Nabokov-esszé tételeit gondolja tovább és teszi radikálisabbá. Itt már nem egyszerűen az fogalmazódik meg, hogy a tárgy hasonlatos az emberhez, hanem hogy át is veszi a helyét. A kisregény elbeszélője egy szellem, aki a tárgyakat és az embereket áttetszőnek látja, és képes a mélyükre nézni, vagyis visszatekinteni a múltjukba. Ez alapján az esszé és a kisregény kapcsolatára rámutató Hetényi Zsuzsa így magyarázza az emberek eltárggyiasulásának jelenségét: „Ebben a kisregényben az életre keltett, »áttetsző« tárgyi világ összehasonlíthatatlanabbul elevenebb, sőt, érzőbb. Míg az átlátszóság az emberek esetében tulajdonság nélküliséget jelent, a tárgyak esetében keletkezésük, eredetük és lét-történetük felderengését, a bennük felhalmozott tapasztalat és események summázatát mutatja meg.”¹⁶

Az ember eltárggyiasulása abban is megnyilvánul, hogy a saját teste idegen, tőle független tárgyként tűnik föl. Ennek megfelelően egy pszichológus eszköznek nevezi a főhős kezét, amikor azt próbálja megtudni, hogyan fojtotta meg a feleségét:

16 HETÉNYI, I. m., 786.

– Rendben. Nem tudom, tisztában van-e ön azzal, hogy a nagy börtönökben alkalmazott pszichológusoknak minden egyéb mellett tanulmányoznia kell a thanatológiának azt a területét, mely az erőszakos halál eszközeivel és módszereivel foglalkozik. (...) A rendőrök szeretik tudni, milyen eszközt használt a bűnelkövető; a thanatológus pedig arra kíváncsi, hogy miért és hogyan használta. Eddig világos?

Halk, igent kifejező morgás.

– Az eszközök... nos... azok csak eszközök. Az egyik lehet egy munkás alkotórésze, mint ahogy, mondjuk, egy ács szögmérője valójában az ács részét alkotja. És lehet egy eszköz húsból és csontból is, mint ezek (megfogta Hugh kezét, megpaszkolta előbb az egyiket, majd a másikat (...)).¹⁷

Köztudott, hogy Nabokov általában maró gúnnyal ábrázolta a pszichanalízist különféle írásaiban; ennek a pszichológusnak itt mégis olyan gondolatokat kölcsönzött, amelyek a saját esszéjében kifejtettekre hasonlítanak. Az, hogy egy szögmérő az azt használó mesterember részét képezi, a tárgyak embertől való függésének sarkosabb megfogalmazása, az pedig, hogy az ember saját testrészei is csak eszközök vagy tárgyak, nem más, mint annak a gondolatnak a radikálisabb továbbvitele, hogy az válhat tárggyá, amit az egyén tárgyként lát. A pszichológus szerint akár saját magunkat is tárgyként konstruálhatjuk meg.

Mándy szintén felhasználja a test elidegenedésének, tárggyá válásának élményét a *Tájak, az én tájaim*ban, például amikor az operációra váró beteg úgy érzi, függetlenedik tőle a teste: „Levált róla a lába, a karja, a válla. Többé nem áll fel innen. Nincs ami felálljon erről a padról.”¹⁸ Mándy még közelebb kerül Nabokov szelleméhez, mikor komikus fénytörésben láttatja a motívumot. Ilyen bekezdés az, amelyik

vizelő férfiakat ír le. Egyikük „úgy locsol, mint egy kerti locsoló”, egy másik pedig ki van szolgáltatva a túl sokáig csobogó, szinte önálló akaratú rendelkező testrészeinek: „Egy úr mélységes rosszallással nézi. (...) Legszívesebben visszapofozná a pimaszt. De az még csobog.”¹⁹

Az *Áttetsző testek* nemcsak a test elidegenedésének bemutatásával éri el az emberek tárgyiasítását és egyéniség nélkülivé tevését, hanem azzal is, hogy hagyja egymásra íródni a szereplőit. Ez a hatodik fejezetben történik meg, amelyben a narrátor Hugh és egy örömlány aktusát készülni bemutatni, de aztán helyette a panzió egyik korábbi vendégének történetét meséli el, részletesen leírva a szobában lévő tárgyakat, azt sugallva, hogy azoknak legalább akkora a jelentőségük, mint az embereknek. Egy másik kulcsjelenet aztán visszautal a prostituálttal való éjszaka színhelyére: Hugh „[a]rra gondolt, hogy (...) bizonyos értelemben ő is becsapja Armande-t, hiszen eltitkolta előtte azt az egyetlen éjszakát, amelyet egy másik lánnyal töltött – az időben ez a házassága előtt történt, a tér viszonylatában viszont ugyanebben a szobában”.²⁰ A kisregényben tehát egyenlőségjel kerül különféle szereplők (Hugh és a panzió korábbi vendége) közé, illetve egy adott szereplő életének különböző történései közé (Hugh panzióban töltött éjszakája a prostituált, majd Armande társaságában). Ez azt is sugallhatja, hogy a szereplők között nincs lényegi különbség – ugyanaz, de legalábbis valami meglehetősen hasonló ismétlődik más idősíkokban és más emberekkel. Helyettük a tárgyi világ lesz hangsúlyos: a hatodik fejezetben az elbeszélést inkább a közös helyszín, a panzió szobája szervezi, nem pedig Hugh életének végigkövetése.

Mándy a *Tájak, az én tájaim* kötetben éppen ilyen szöveghelyeket halmoz egymásra. A könyv hat elbeszélést gyűjt egybe (*A mosoda; A lift; A trafik; A bútorok; A villamos; Mosdók, vécék*), amelyek lazán összetartoznak (a kötetkompozíciónak erre a sajátosságára maga az író is utalt egy nyilatkozatában).²¹ Ezek mind a címükben megnevezett

17 Vladimir NABOKOV, *Áttetsző testek*, ford. és jegyz. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 1998, 99–100.

18 *TÉT*, 140.

19 *TÉT*, 256.

20 Vladimir NABOKOV, *Áttetsző testek*, 98.

21 „Éppen most a *Tájak, az én tájaim* című lazán összefüggő novellasorozaton dolgozom, ebből már megjelent kettő. *A Lift* és a *Mosoda*, most a *Trafikok* világán dolgozom.”

tárgyakat és helyszíneket teszik meg az elbeszélést szervező elemnek és hangsúlyozzák őket az emberek ellenében. Ezt nem mind ugyanolyan radikálisan teszi; *A mosoda* például a többi műhöz képest hagyományosnak, egyenes vonalvezetésűnek tűnik. A skála másik végén talán *A bútorok* áll; mintha abban a szövegben lenne a legfeltűnőbb, hogy nemcsak a tárgyak elevenednek meg, hanem az emberek is tárgyszerűekké válnak. Ennek a műnek a kapcsán jegyezte meg Vajda Gábor: „*A bútorok* című szövegsorozat fantasztikumának az a jellemző vonása, hogy a legtöbb egységben életre kel a lakásberendezés, s úgy viselkedik, mint az emberek. Az utóbbiak viszont – s ez kevésbé számít újdonságnak a szerző világszemléletében – tárgyszerű jelleget öltenek. E kiegyenlítődség következtében párbeszéd folyhat köztük, nem számítva azokat a helyzeteket, mikor a dolgok több humánusmot rejtenek magukban alkotójuknál, és méltatlankodva súgnak össze a háta mögött.”²² Tarján Tamás szintén kiemeli azt a jelenséget, hogy az emberi világot kiszorítja a tárgyi világ: egy interjújában azt mondja, Mándy legerősebb művei között tartja számon „[a] kései művek közül azokat, melyekben a bútorokról és azon keresztül az egyén tárggyá válásáról ír. Ezekben nem megszemélyesít, hanem »megtárgyasít«, nem az egyes embert vagy az emberi közösséget igyekszik a tárgyak felől megközelíteni, hanem a mi antropomorf irányunkból lép el a tárgyak felé, ami szerintem az egész magyar epikát tekintve fontos mozzanat.”²³ Ahhoz, hogy megfigyelhessük, pontosan miként tudja Mándy a *Tájak*ban a tárgyak megszemélyesítésének és az emberek eltárgyasításának írói programjait *egyszerre* megvalósítani, érdemes megvizsgálunk, hogyan használja az *Áttetsző testek*ben látott narratív eljárást.

Nabokovhoz hasonlóan Mándy is egy adott helyszín köré szervezi a különféle történeteket, de van két fontos különbség köztük. Az első

az, hogy Nabokovval ellentétben Mándy apró darabokra szabdalja fel a szövegteret. Az elemzések éppen azért ingadoznak a kisregény és a novellaciklus műfajai között, mert a szövegtér rövid történetdarabkákból épül fel, amelyek csak lazán kapcsolódnak egymáshoz, de mindenképpen tetten érhető bennük valamiféle rendszer. Erdődy Edit megfigyelése szerint az elbeszélések a mellérendelés logikáját követik: *A bútorok* a magánélet motívumait halmozzák és variálják, *A villamos* a nyilvánosság, a közélet motívumait, a *Mosdók, vécék* az ösztönszféra és közvetlen testiség asszociációit sorolják, *A lift* pedig az emberi élet születéstől halálig terjedő útjának jellemző pillanatait leltározza.²⁴

Azt az eljárást, amely az *Áttetsző testek* és a *Tájak* közti második eltérést is jelenti, nem szokás tárgyalni, pedig ez is fontos. Ez nem más, mint hogy Mándynál elbizonytalanodik, ugyanannak a tudatnak a szűrőjén keresztül ismerjük-e meg az eseményeket ebben az apró részekre osztott szövegtérben. Nem egyértelmű, hogy végig ugyanannak az embernek a szemszögéből látjuk-e a történeteket, vagy esetleg szövegegységről szövegegységre módosul az információ forrása; nem tudjuk, változik-e a fokolizátorunk. Ez annak ellenére is így van, hogy a *Tájak* elbeszélései használnak kerettörténeteket.

Ezt talán könnyebben meg lehet világítani, ha a kötetet összetvjük egy néhány évvel korábban kiadott Mándy-művel, a *Zsámbocky mozijával*. Ez a kisregény szintén nagyszámú történetet fűz össze, amelyek mind színészekről és színésznőkről szólnak (mint ahogy a *Tájak* mind tárgyakat szerepeltető történeteket helyez egymás mellé). Ez a mű azonban már az első mondataival rögzíti a történetek fokolizátorát: „Megint egy halom fényképpel ment haza. Filmszínészek és filmszínésznők a régi időkből. / – Valami csak eszedbe jut róluk – mondta a szerkesztő. / (...) Zsámbocky a szobájában szétrakta a képeket.”²⁵ Ebből egyértelmű, hogy a színészek történeteit a képe-

Írószobám. Mándy Ivánnal beszélget Mezei András = *A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván*, 258.

²² VAJDA GÁBOR, *Bútor-uralom. Mándy Iván: A bútorok*, Híd 1980/9, 1136.

²³ DARVASI FERENC, *Köztünk vagy. Beszélgetések Mándy Ivánról*, Corvina, Budapest, 2015, 60.

²⁴ ERDŐDY, *Mándy Iván*, 81–82.

²⁵ MÁNDY IVÁN, *Mi az, öreg? Zsámbocky mozija. Régi idők mozija*, Magvető, Budapest, 1986, 147.

ket nézegető Zsámboky idézi fel vagy képzei el. Az elbeszélés a színesek történeteit váltogatja a kerettörténetre, Zsámboky otthoni képzelődéseire való utalásokkal, de végig tudható, hogy melyik narrációs szinten vagyunk.

A *Tájak*ban viszont már nem ilyen egyértelmű, hogy a kerettörténet a többi történetdarabka fölé van-e rendelve. Hiába jelenik meg például a *Mosdók, vécék* elején és végén is Zsámboky János figurája, aki bezárkózik a mosdóba, és hiába tér vissza egy-két további szövegegység ehhez a kerettörténethez, nincs kétségtelen bizonyíték arra, hogy a többi rész is Zsámboky tudatán keresztül szűrődne át. A különböző részek inkább csak a vécé helyszínével kapcsolódnak a kerettörténethez, illetve bizonyos motívumok ismétlésével, például a csend zúgásával vagy a mellékhelyiség nyújtotta biztonságérzetel. Természetesen elképzelhető egy olyan értelmezés, mely szerint az összes történetfoszlányt Zsámboky képzei el az árnyékszéken ülve, de ez csak egy lehetséges, nem pedig szükségszerű olvasat. Ugyanez mondható el a *bútorokról*. Itt is rekonstruálható egy kerettörténet, melyet hanyagul úgy foglalthatnánk össze: egy költözés alkalmával felidéződnek az öreg bútorok és a ház régi lakóinak történetei. Viszont nem jelenthetjük ki biztosan, hogy mindet János képzei el – ahhoz túl sok a kerettörténettel nem egyértelmű viszonyban álló szövegegység. Úgy tűnik, a felmerülő képek egyszerűen csak felidéződnek, mint ahogy egy filmben a kamera által látottakat gyakran nem köthetjük egy meghatározott szereplő szemszögéhez, vagy ahogy egy verseskötetben nem feltétlenül alapozhatunk arra, hogy minden egyes költeményben ugyanaz a lírai én szólal meg.

Ez egyrészt távolságot teremt az elbeszélő világtól, másrészt elősegíti és radikálissá teszi az emberek eltárgyasításának megvalósulását, hiszen nem tudjuk felelőssé tenni valamely szereplőt az emberek tárgyként láttatásáért; el kell fogadnunk, hogy a könyv fiktív világának ezek a törvényei, nem csak egy megbízhatatlan narrátor visszakovetkeztethető torzításaival van dolgunk.

A szövegek az elidegenedés élményét viszik színre. Az egyes szövegegységek bizonyos motívumok ismétlése révén kapcsolódnak egymáshoz, de ezt oly módon teszik, hogy az emberi szereplők tapasztalatainak egyéni jellegét tagadják, és ezáltal személyiségüket kiüresítsék. Mivel a legtöbb történetdarabka valamelyik másikban visszhangra lel, a narratív szerkesztésmód az emberek tucatjellegét sugallja; úgy jeleníti meg az embereket, mintha azok sorozatgyártással készült tárgyak lennének. A tárgyaknak viszont a vártnál részletesebb történetét festi fel, dacára annak, hogy a tárgyaknak a világirodalomban általában kisebb figyelem jut, mint az emberi szereplőknek. Emiatt a hangsúly az egyik világról a másikra tevődik át, és az *Áttetsző testek*hez hasonlóan a *Tájak*ban is felmerül az a gondolat, hogy a tárgyak érdekesebbek, fontosabbak, mint a szereplők.²⁶

Vizsgáljuk meg ebből a szempontból a *bútorok* A HALOTT című szövegegységét:

Egész jól megfértek egymással. A bútorok és a halott. Elzuhanva hevert a kertre nyíló szobában. Arccal a szőnyegre borulva, olyan békésen, mint aki végre menedékre talált. Kinyújtott karja mellett vidám piros-fehér öntözőkanna. Alighanem a kertbe indult így kora reggel. De hát elvágódott, és a víz kilocsant a kannából a szőnyeg virágaira.

A bútorok körülállták. A zöld terítővel letakart ebédlőasztal, a magas támlájú, enyhén sértődékeny székek, a dohánybar-na szekrény.

26 Vargha Kálmán más összefüggésben jegyzi meg, hogy a *bútorok*ban a tárgyak feszültségben állnak az emberekkel. Ő a Nyugatos költőkkel állítja szembe Mándyt: amíg a *bútorok*ban a tárgyak és az emberek diszharmóniában élnek, addig Babits, Tóth Árpád, Juhász Gyula és Kosztolányi még kongeniális viszonyt tétéleztek föl a tárgyakkal. VARGHA Kálmán, *Sunt lacrimae rerum. Mándy Iván és a tárgyak világa* = Uo., *Korok és pillanatok*, összeáll. BOHUS Magda, előszó POSZLER György, utószó RÁBA György, Liget, Budapest, 1995, 241–243.

Valahonnan a konyha felől piritott kenyér szagát lehetett érezni. A nyitott ajtón beáradt a nedvesen csillogó napfény. Az átetszően kék ég. A meghitt, nyári reggel. Maga a nyugalom. Aztán majd becsapódik egy ajtó, dobogás, lépések, sikoly, kiabálás, zokogás, egy nő ráborul a halottra, eszelősen rázza a vállát, telefoncsörgés, különféle alakokkal telik meg a szoba, mentőautó szirénája, és megint csak rázzák, rángatják a halottat.²⁷

A szöveg azt sugallja, hogy a holttest beilleszkedett a tárgyak élettelen világába – legalábbis addig, amíg az emberek meg nem találják a halottat, és meg nem zavarják az idilli nyugalmat. Ezt az átminősülést az is mutatja, hogy a locsolókannából a víz nem igazi virágokra, de mégiscsak virágokra (a szőnyegen lévő mintákra) loccsant ki: tehát célba jutott, csak nem az emberi ész által megfelelőnek tartott célba, hanem a tárgyi világ felől nézve logikus célba. A szövegegység a Nabokov-esszének azt a tézisének gondolja tovább, hogy a tárgyakat csakis az ember tekintete konstruálja meg, anélkül viszszerülnének a természetbe. Az elbeszélő azt veti föl, hogy az emberek, akik saját érzelmeiket és emlékeiket vetítik a holttestbe, megbontják az élettelen világ rendjét. Az elbeszélő modalitása inkább a tárgyak, mint az emberek viselkedésmódját látszik igazolni – mintha a tárgyak emberi arcra szabása felforgató erejű cselekvés, erőszakos behatolás lenne.

²⁷ TÉT, 150.

Egy másik szövegegységben egy öregasszony elesik, és ugyanabban a pózban találja magát a szőnyegen, amelyben a halott hevert a most idézett részben.

Elvágódott. Mintha valaki hirtelen gáncsot vetett volna. Egy pillanat – és már a szőnyegen. Kiáltani se tudott. Még csak nem is nyöszörgött. Elborította az a dohos, fojtogató szőnyegszag. És aztán valami olyan fájdalom. A vállából indult ki – végig a lábáig.

(...)

Körülötte pedig a szőnyeg mintái. Lila virág két aranyos kehely között. Zöld, piros, sárga háromszögek. Elhullott cérnaszálak. Leszakadt gomb. Egy varrótű.

Megpróbálta elfordítani az arcát. Mozdulni se tudott.

A bútorok körülállták. Bekerítették. A kurta lábú asztal, az éjjeliszekrény, az ágy.

Az ajtónál a szék. Mintha éppen meg akarna lépni. Hiszen elege volt már ebből az egészből. De azért még visszaszól.

*Mit kapálózik ott? Maradjon veszteg! Én mondom, jobb, ha összehúzza magát!*²⁸

Ugyanúgy, ahogy a holttestet „[a]rccal a szőnyegre borulva” láttuk, az öregasszony feje is a szőnyegbe fúródik (onnan következtethetjük ki, hogy arccal lefelé esett, hogy érzi „a dohos, fojtogató szőnyegszag”-ot). Nyugtalanító módon képtelen megmozdítani a fejét, mintha máris halott lenne ő maga is. Még szorosabbra fűzi a két szövegegység kapcsolását, hogy a narráció mindkettőben kiemeli a szőnyeg virágmintáit, és természetesen az, hogy az embert körbeállják a bútorok.

Amíg ebben a részletben az emberi szereplő egészen hasonlóan viselkedik, mint a korábbi szövegegységben látott ember (vagy

²⁸ TÉT, 159–160.

legalábbis a holtteste), addig a tárgyak teljesen más jelleget öltenek. A halottat körülálló bútorok békésen figyelik, az öregasszonyt körülvevő bútorok viszont „[b]ekerítették” őt; fenyegető a jelenlétük. Érezhető, hogy az öregasszony rémülete vetül bele a székbe, a félelem eleveníti meg a tárgyat, hiszen amikor a szék megszólal, akkor épp az öregasszony félelmét mondja ki: jobb, ha vesztég marad, hiszen már talán olyan balesetet szenvedett, amiből sosem fog felépülni. A narratív szerkesztésmód még az érzelmi kivetítés visszakövethetőségének ellenére is a tárgyak egyénítését és az ember elszemélytelenítését viszi végbe, hiszen a kontrasztba állított szöveghehelyeken az emberi világ képviselői ugyanúgy viselkednek, hasonlóak egymáshoz, a tárgyak azonban máshogy reagálnak – mintha nem az öregasszonynak, hanem nekik lenne saját egyéniségük, amellyel meg lehet különböztetni őket a más szövegrészekben előforduló bútoroktól.

Lássunk egy olyan példát is, ahol több, mint két történetdarabka utal egymásra és semlegesíti a benne szereplők egyediségét. A *bútorok* több SZOBÁBAN címmel ellátott egységének egyikében János apja a komódból bújik elő, mintha ott lakna.²⁹ A *bútorok* utolsó előtti, szintén SZOBÁBAN című egységében egy másik karakterhez is hozzárendelődik ez a motívum: János barátnőjének apja szintén bemászik a komódba, ahol találkozik is János apjával.³⁰ A SZEKRÉNYBEN című részben az Ágotayné nevű háziasszony a szekrénybe menekül a férje és társasága elől – vele együtt tehát három szereplőt rendel egymás mellé ez a motívum. Ez a szám tovább nőhet, ha számításba vesszük, hogy Ágotayné a szekrény falán meglát egy arcot, melyet élő emberként kezel: „Akkor hát ketten vagyunk. Ő is faképnél hagyhatott egy társaságot.”³¹ Ágotaynének azonban további társai lesznek, ugyanis a szakasz a következő felsorolással ér véget: „A szekrény befogadja Ágotayné / a lakásából kiüldözött Bözsi nénit

/ (...) / a lapjától megfosztott lapszerkesztőt / a mindenhol kikapott, öreg író / a leverett forradalom vezérét / Jézust, Isten megcsúfolt fiát / és ha már nagyon elfáradt, magát az Istent.”³² Ez az enumeráció olyan sok és különféle személyt asszociál a szekrénybe bújás motívumával, hogy a lista az átfoghatatlanság, sőt, a nevetségesség veszélyébe sodródik.

Pedig ezzel még nem is ért véget a felsorolás. Az apa komódba rejtőzését először megjelenítő szövegrészt ugyanis egy olyan egység követi, amely egy szekrényben öngyilkosságot elkövető (és egy tárgyhöz, felöltőhöz hasonló) szerkesztőről szól: „Ott találtak rá a szekrényben. Ott lógott felakasztva, mint egy felöltő. Tréfának szánta, még egy utolsó, sötét tréfának. Másnap el kellett volna hagynia a szállodát. Elhagyni? Kidobták! Kihajították! Már régen nem tudta fizetni a szobáját, és semmi remény, hogy... (...) A reggeli takarítónő fedezte fel. Gyanús lehetett neki valami. Talán a félig kinyitott szekrényajtó. Bekukkantott. Benézett. Ő meg ott lógott, gondosan beakasztva.”³³ Bár Jánosnak, az író alteregójának az apja is szerkesztő, nem világos, hogy a groteszk öngyilkosság az ő halálát írja-e le, vagy valamilyen pletyka vagy hecc túlzásáról van szó. Utóbbit sugallhatja, hogy az akasztás motívuma kapcsolódik a *Mosdók, vécek* egy jelenetéhez, amelyben az egyik véce azt meséli el, hogyan kötötte fel magát Császár Klári a lehúzó láncával. A véce félrevezeti hallgatóságát, ugyanis csak a történet legvégén közli, hogy Klári nem halt meg („Leszakadt, és mindent magával rántott. Nem volt éppen pehelysúlyú”).³⁴ Könnyen lehet, hogy a szerkesztő öngyilkosságának története ehhez hasonló játékos anekdota, de ebben sem lehetünk biztosak. Mindenesetre úgy látszik, a szekrénybe rejtőzködő szereplők egymás mellé rendelésének az a következménye, hogy megkérdőjelezzük a valódiságuk.

29 TÉT, 131–132.

30 TÉT, 170–172.

31 TÉT, 167

32 TÉT, 168.

33 TÉT, 132–133.

34 TÉT, 266.

Míg az emberek ontológiai státusza bizonytalanra válik, addig a tárgyi világ több helyen is autonóm, önmagában működőképes, az emberiről teljesen levált világnak tűnik. A liftben például a címsze-replő tárgy attól függetlenül is üzemel, van-e benne valaki: „Maga a lift szállt fölfelé. Liftezett a lift.”³⁵ Ez nemcsak az önállóságát mutatja, hanem megóvjá a meghasonlástól, és önzonosságot is biztosít neki. Elvégre mi más lehetne egy lift autentikus cselekvése, mint a liftezés?

A trafikban egy kitömött madár testesíti meg a tárgyak szu-verenitását: „Gonosz, horgas tekintet, ahogy belenéz a levegőbe. A semmi néz a semmibe. / Mióta gubbaszt a pult szélén a trafik madara? Soha nem néz senkire. És őrá se néz senki. A vevő lehajtja a fejét a pult előtt.”³⁶ A tárgy és az ember különállása itt is feltűnő: a tekintetük soha nem találkozik. De még ha találkozik is, a madár szemében egy másféle létmód, egy idegen világ tükröződik, benne „A semmi néz a semmibe.”

A villamos egyik részlete olyan tömegközlekedési eszközt szerepeltet, amelyik felúton van aközött, hogy elhagyja az emberek világát, és hogy átjusson az ember számára elérhetetlen világba: „Egy villamoskocsi az erdő szélén. / Mintha hirtelen megtorpant volna. Vagy talán kifulladt. Esetleg megrémült valamitől. Lehet, hogy magától az erdőtől. Idáig még csak eljött, de hogy behatoljon a fák közé?! / Hogy kerülhetett ide? Meglógott a városból? Elege volt az utakból és az utasokból?”³⁷ A villamos kiszakadt a városból és az emberek közül, s elindult, hogy visszaolvadjon a természetbe. Épp úgy, ahogy Nabokov esszéjében a ház, ha megszűnik vele az emberek kapcsolata, kötömbbé válik, s visszatér a természetbe. A villamos ennek az állapotát képzeli el: „Az ágak... Igen, a bokrok ágai egyszer majd feléje nyúlnak. Benyúlnak a kocsiába, és bekúsznak. Maguk a bokrok is beköltöznek. Növényfélék fonják be az üléseket.

Fűszálak bukkannak elő. Először csak itt-ott, szerényen. Hogy aztán teljesen elborítsák.”³⁸

Végül pedig említsük meg *A bútorokból* azt a tárgyat, amely már olyannyira elszakadt az emberi világtól, hogy egyenesen felszabadulásként éli meg a magára maradását: „Egy hintaszék a havas utcán. Kint a ház előtt. Derűsen ringatózott. Mindig is unta a vendégeit. Akik úgy elterpeszkedtek az ölében. Túrt, mert túrnie kellett. De most már csak egy vendége maradt. Ő maga.”³⁹

Érdemes megfigyelni, hogy ezek a magukra maradt tárgyak mennyire más módon léteznek, mint azok, amelyek a *Tájak* publikálása után öt évvel megjelent *Magukra maradtakban* szerepelnek.⁴⁰ Ez nagyobb hangsúlyt fektet a tárgyakra: az elbeszélés jelenéből szinte teljesen hiányoznak az emberek, pusztán a tárgyi világban hagyott nyomaik utalnak rájuk – az, ahogy a tárgyak emlékeznek és várakoznak rájuk. De éppen azért, mert a tárgyak várakoznak az emberekre, a tárgyi világ nem függetlenségéről, hanem az emberekre való utaltságáról ad számot: „Mind várnak valamire. / Az óra, hogy egy kéz azzal a régi, megszokott mozdulattal megigazítsa. Az asztal, hogy megterítsék. A székek, hogy tologassák őket.”⁴¹ Az emberek nélkül a tárgyak tehetetlenek, értelmüket veszítettek. Amikor esetleg mégis fölmerül, hogy az adott helyszín adekvát létmódja a magára maradás, és mindig is az elhagyatottságra vágyott (mint a *Tájakban* látott hinta), ezt azonnal visszavonja az elbeszélés, ostobaságnak nevezve a feltételezést: „Családi hangulat, ahogy úgy magukra maradtak. A mozi vászna és a széksorok. Talán mindig is erre vártak. Úgy! Miféle ostobaság! Hiszen mindenkit befogadtak. Mindenkinek otthont adtak. Csak aztán a közönségük cserbenhagyta őket.”⁴² Sőt,

38 *TÉT*, 233.

39 *TÉT*, 163.

40 *A Magukra maradtak* bevonására Ferenc Győző bátorított, amit ezúton szeretnék neki megköszönni.

41 MANDY Iván, *Elbeszélések, kisregények*, összeáll. és szöveggond. Kiss Bori, PÁDÁR Eszter, Palatinus, [Budapest], 2004, 406.

42 *Uo.*, 426.

35 *TÉT*, 32.

36 *TÉT*, 101.

37 *TÉT*, 232.

míg Nabokov esszéjében csak a tárgyak vannak az ember jelenlétére utalva, addig a *Magukra maradtak*ban még a természet, például a tó vagy a fák is: „A tó, a fák, a padok egy tekintetre vártak. Egy hangra. Egy mozdulatra.”⁴³

A mű azon a ponton kerül a legközelebb a *Tájak* ábrázolásmódjához, amikor megtöri az addigi logikáját, és az elbeszélés jelen idejében szerepeltet embert, nem csak felidézett emlékek között vagy elképzelt jövőbeli jelenetekben. Ezek az emberek (három magukra hagyott lány) a tárgyi világhoz hasonulnak, amennyiben mozdulatlanlana merevednek, és szoborszerű pózt vesznek fel: „Két lány átfogja egymás derekát. Gyengéd elragadtatással néznek egymás arcába. (...) Már semmi se érdekli őket. Csak ahogy így összehajolnak. / És a harmadik? (...) Az ég felé néz. Köntöse lehullott róla. Két hegyes melle belefűrődik az égbe. Úgy áll ott kihívóan, diadalmasan.”⁴⁴ Még az is megfogalmazódik, hogy a környezetük talán majd befogadja, magába olvasztja őket: „Ők meg úgy maradtak mozdulatlanul. Talán leheverednek. A föld majd lassan befogadja őket. Az arcukat, a hajukat, a karjukat.”⁴⁵ Mindez párhuzamba állítható A *bútorok* korábban elemzett A HALOTT című szövegegységével: ahogy ott azt láthatjuk, hogy a holttest átkerül a tárgyi világba, úgy ez a három lány szoborszerűségében mintha már egy másik, nem-emberi világ része lenne. Ráadásul az elbeszélés szerint az várható, hogy a föld mintegy részletekben temeti el őket, egyik testrészüket a másik után („A föld majd lassan befogadja őket. Az arcukat, a hajukat, a karjukat.”) Ez a kép, mivel megszünteti a test egységét és a részeit leltározza, felidézheti a *Tájak*nak azt az eljárását is, hogy a testet az embertől elidegenedett tárgyként mutatja be.

43 Uo., 406.

44 Uo., 444.

45 Uo.

Tárgyas szemléletmód vagy dehumanizáció?

A recepció már felvetette annak a kérdését, miért eleveníti meg és helyezi a középpontba Mátyás a tárgyakat. Az irodalomtörténészek egyetértenek abban, hogy ez az író ama törekvésből ered, hogy megőrizzen egy letűnőfélben lévő világot, amelynek a lenyomatát jellegzetes tárgyaiban és helyszíneiben kereshetjük. Györfly Miklós megfogalmazásában: „Ezek ugyanis még olyan tárgyak, amelyeknek volt történetük, azaz részei voltak egy emberi életformának. Amitől Mátyás egyre fájóbban búcsúzik: éppen egy olyan életforma, egy olyan világ, amelyben ember és környezete között volt még bizonyos kapcsolat, egyetértés, harmónia, ha másban már nem is, legalább a lecsúszásban.”⁴⁶ Ez a Nabokov-esszé gondolatait visszhangozza („A tárgy – az emberhez hasonlatos, és miután érezzük ezt a hasonlóságot, elviselhetetlennek találjuk halálát, megsemmisülését”),⁴⁷ és Mátyás nyilatkozataival is összeköthető, ő azokban ugyanis következetesen azt állítja, a tárgyak és helyek saját, egyéni atmoszférával rendelkeznek, amely valamilyen formában megőrzi a velük kapcsolatba került emberek világát. Egy interjújában Mátyás így fejezte ezt ki: „Ezek az utcák nemcsak úgy utcák, ahogy most végigmegyek rajtuk. Azok is ott vannak, akik valaha végigmentek rajtuk.”⁴⁸ Egy másik nyilatkozatában még direkter mondata ki, hogy az írásművészetével értékeket igyekszik megőrizni: „De ha a megelevenített tárgyakkal otthonossá, meghitté tudom tenni a régit, ha csak érzelmekben is, de átmenthetek valamit azokból az értékekből, amelyek az én elődeimnek talán nem szereztek örömet, de attól még szépek és értékesek voltak – ha abból valamit meg tudok értetni azokkal, akik ma gázolajjal öntözik az útjukban lévő szép fát, csak azért, hogy az meghaljon, talán mégis érdemes szólani.”⁴⁹

46 GYÖRFFY Miklós, *Új magyar prózaszemle. Nyolcvanas évek*, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 1992, 31–32.

47 NABOKOV, *Az ember és a tárgyak*, 954.

48 *Utca, terek, kapualjak. Alexa Károly beszélgetése Mátyás Ivánnal a szülőföldről = A pálya szélén. In memoriam Mátyás Iván*, 237.

49 *Író a flashteren. László Ilona látogatóban Mátyás Ivánnál = A pálya szélén*, 288.

A recepció ama magyarázatát, miszerint Mátyás a tárgyak meg-elevenítésével eltűnőfélben lévő értékek átmentését valósítja meg, nem megcáfolni, hanem árnyalni szeretném. A *Tájak*ban felidézett tárgyakhoz fűződő értékítéletek ugyanis nem ilyen egyértelműek. Pontosabban a hozzájuk való pozitív viszonyulást kétségbe vonja egy bizonyos történelmi korszakra való hivatkozás megjelenése. A kötet egyik érdekessége éppen az, hogyan válaszol erre a fenyegetés, és hogyan tudja annak *ellenében* kialakítani az értékrendjét.

A értékrendszer megfordulása legfeltűnőbbben talán A *bútorok* EGY KÉP című szövegegyiségében figyelhető meg. Ez egy idilli tájat ábrázoló képet ír le, amely az egyik karosszékből hullott ki. A festmény szerzőjének felfedése teljesen átértelmezi az addig ártatlannak tűnő látványt:

A lépcsőház kövén hevert. Egy olyan kis akvarell. Kicsúszhatott a karosszék támlájából, ahogy az öreg kilökte a lakásból, és felvitték a padlásra. Senki se hajolt le érte. Vagy ha lehajolt, éppen csak megnézte. Egy futó pillantás. Kép, képecske. Erdei táj. A lemenő nap aranyosbarna fénnel vonja be a fák leveleit. Az erdei patakocskát. A szarvast a pataknál. A szarvas hátranéz a fák felé. A társát várja. Gyere! Gyere! Nincs mitől tartanunk!

Erdei táj, alkonyatban.

Alul a bal sarokban apró betűkkel egy név. Az akvarellista neve. – Adolf Hitler. (*TÉT*, 146.)

Az ártalmatlan giccstárgy hirtelen az erőszak, a népiértékek előrejelzőjeként tűnik föl; a hangsúlyozottan hétköznapi, jelentéktelen környezetről kiderül, hogy a náciizmus nyomait rejt. Az emberek felcserélhetőségét megvalósító írói program itt odáig megy, hogy egy diktátort helyez a szériaszerűen láttatott szereplői közé, és nem mondja ki, hogy különbözne a többitől: a képet bárki más is festhet-

te volna, egyedül az aláírásból lehet következtetni arra, hogy Hitleré. Természetesen föl lehet vetni, hogy a bútorból előkerülő kép csupán hamisítvány: ugyan a Führer valóban képeslapszerű festmények készítéséből próbált megélni hatalomra kerülése előtt, de nem volt jellemző rá a szarvasok ábrázolása, és képeit általában nem a teljes nevével, hanem az „A. H.” monogrammal vagy „A. Hitler”-ként szignózta.⁵⁰ A jelenség kísértetiességén azonban ez nem változtat, hiszen éppen az a nyugtalanító benne, hogy Hitler stílusát könnyen lehet utánózni (ahogy a való életben is számtalan Hitlernek tulajdonított hamisítvány készült – némely esetben még maga a Führer is bizonytalan volt, hogy valódi vagy hamis képpel áll-e szemben).⁵¹ Más szóval az a felkavaró itt, hogy Hitler a szöveg szerint felcserélhető más emberekkel, más művészekkel.

Sőt, Mátyást itt mintha az a gondolat foglalkoztatná, hogy ő maga is párhuzamba állítható-e Hitlerrel. Természetesen Hitler és ő annyi mindenben különböznek, hogy azt nehéz (és szükségtelen) lenne felsorolni, de van néhány egyezés művészi karrierjükben és kifejezőmódjukban, amely egymáshoz hasonlítja őket. Hitler tizenhat évesen hagyta félbe tanulmányait, hogy szabadúszó művészi életformát folytathasson⁵² – Mátyás hasonló idős korában hagyta ott az iskolát.⁵³ Mindketten autodidakta módon sajátították el mesterségbeli tudásukat. Hitler, akárcsak jó ideig Mátyás is, a „pálya szélére” szorult, és a minimális elismerés ellenére konokul dolgozott tovább, a saját útját járva, nagy munkabírásról és termékenységről számot adva. Jelen vizsgálódás szempontjából a legrelevánsabb párhuzam mégis az, hogy Hitler szerette az idejét épületek megfigyelé-

50 Frederic SPOTTS, *Hitler and the Power of Aesthetics*, Pimlico, London, 2003, 147.

51 *Uo.*, 143.

52 *Uo.*, 4

53 Ahogy Darvasi Ferenc megjegyzi életrajzi összefoglalójában a Digitális Irodalmi Akadémia honlapján, az 1918. december 23-án született Mátyás az 1934/35-ös tanévet hagyta abba: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/mandy-ivan#eletrajz>. Az iskolakerülés önéletrajzi eleme a *Tájak*ban is felbukkan: „De hát miért jött el nagyanya? Mit akar? Megtudott valamit? Hogy abbahagytam az iskolát?” (*TÉT*, 306)

sével tölteni, és ennek megfelelően festményein „mindennapos városi látványokat” adott vissza⁵⁴ (nota bene: a hétköznapi, urbánus milió megfestését a Mándy-recepció a kezdetektől fogva az író legfeltűnőbb jellegzetességei között emlegeti).

Hitler az épületek ábrázolásában mutatott egy kevés (mesteremberhez illő) tehetséget, de az emberek festésében „reménytelennek” bizonyult, így karikatúraszerűen rajzolta meg őket, vagy elhagyta őket – legtöbb vízfestményéről teljesen hiányzik az emberi világ.⁵⁵ A Képzőművészeti Akadémia éppen arra hivatkozva utasította el az első jelentkezését, hogy „kevés fej” van a próbarajzain, és Hitler évekkel később azt írta, felkereste a rektort, aki azt mondta neki, építési pályához való tehetsége van, de festői adottságai nincsenek.⁵⁶ Mint a *Mein Kampf*-ból kiderül, ez a kudarcélmény meghatározó jelentőségű volt Hitler számára: olyan eseménynek tekintette, amely megerősítette az akaratát, és megtanította arra a „keménységre”, amely nélkül későbbi tetteit nem lett volna képes végrehajtani.⁵⁷

Mivel életrajzuk és önkifejezési módjuk néhány meghatározó ponton kapcsolódik, Hitler a Mándy-szövegvilág kísérteties Másikjaként értelmezhető. A kvázi-művész diktátor kétségbe vonja a *Tájak* értékrendjét: azt a kérdést kényszeríti ki, tekinthetjük-e ártatlannak Mándy írásmódját, amely a tárgyakat hangsúlyozza, és az embereket a háttérbe szorítja vagy karikatúrákhoz közelíti őket, miközben tudjuk, hogy a Führer festményei hasonló eljárást követnek. (Ha emlékszünk, a tárgyas szemléletmód veszélyére Nabokov is utalt, amikor azt „egyfajta antropomorf hazardjáték”-nak nevezte.)⁵⁸ Emellett közkeletű vélekedés, hogy a náci propaganda tárgyakként kezelte az embereket – hogyan határolódik el ettől az az írói program, amely a tárgyak és emberek felcserélhetőségét sugallja?

⁵⁴ SPOTTS, *I. m.*, 125.

⁵⁵ *Uo.*, 126.

⁵⁶ *Uo.*, 124.

⁵⁷ *Uo.*, 125.

⁵⁸ NABOKOV, *Az ember és a tárgyak*, 954.

Hitler szövegtérbe emelésének felforgató erejét mutatja, hogy nevének megjelenése nemcsak magát az akvarellt értelmezi át, hanem azt a karosszéket is más fényben láttatja, amelyikből a kép kihullott. A festmény egy padlásra úzott, kiselejtezett karosszékből hullik ki, ugyanabból, amelyiket az egyel korábban lévő PADLÁSON című rész is szerepelteti (az egy EGY KÉP és a PADLÁSON című szöveg egységek elegendő egymásra utalást tartalmaznak ahhoz, hogy megtehessük ezt az azonosítást). A következőképpen ismerjük meg ezt a bútordarabot:

Törött karja most már az ölében. És így még gögösebb, előkelőbb. Még így romjaiban is kimagaslott a többiek közül.

Az a társaság!

Nem mintha panaszkodni akarna, akár csak egyetlen szóval is, na de hát azért!

Bőröndök, megfeketedett zsineggel összekötözve. Félig szétesett kosarak, teletömve elsárgult újsággal, képeslappal. Őcska zakó az egyik kosár tetején, gondosan összehajtva. Félre csúszott fedelű dobozok. Foghíjas gereblye. Ez meg hogy került ide?! Bőröndök, kosarak, kopott ruhák, jó, rendben van. De egy gereblye!

Ettől dührohamot kapott. (*TÉT*, 145.)

A szöveghely első ránézésre teljesen ártatlan. Azonban azután, hogy megtudjuk, ebből a székből esett ki Hitler képeslapja, átértelmeződik az ülőalkalmatosság felsőbbbségtudata. A szék magyarázat nélkül alábbvalónak minősít egy tárgytípust („De egy gereblye!”), ami rokonítható azzal, ahogy a náci ideológia alábbvalónak minősíti az emberek bizonyos csoportjait. Emiatt tehát felmerül, hogy a kiselejtezett bútor egy elítélendő folyamatot (a másik erőszakos kezelését) képvisel – holott Györfly Miklós már idézett elemzése alapján ennek

a karosszéknek az írói értékrend csúcsán kéne lennie, mivel egy létűnőben lévő és Mándy által megőrizni kívánt világhoz tartozik.

Az a lehetőség, hogy a tárgyas szemléletmód, a tárgyak és helyszínek kultusza az erőszak csíráit takarja el, nemcsak a fent idézett két szövegegységben, hanem a *Tájak* egészében (és Mándy más műveiben is) ott kísért. Az erőszak nyomai rendre mindennapos környezetben bukkannak föl, mintha természetes, megszokott jelenségek lennének. A *Mosdók*, *vécék* egyik szövegegységének főszereplője például egy nagyon is hétköznapi helyen, egy nyilvános vécében pillant meg egy horogkeresztet. A náci jel előkerülése azért is sokkoló, mert közvetlenül előtte a főszereplő azt a játékos gondolatot viszi végig, hogy a Dr. Sebestyén Béla nevet, amelyet a város több vécéjében is látott már felírva, biztosan Sebestyén Béla homoszexuális exbarátja véste fel a mosdókban:

De hát akkor ezek a felírások az ajtókon? A névjegyek?

Sötét tréfa. Bosszú. Egy férfi, akit a doki kihajított. Akitől meg akart szabadulni. Igen, csakis egy ilyen alak lehetett. Bosszút állt. A buzi bosszúja. Elvakkantotta magát az ülőkén. Akárcsak egy film címe. A buzi bosszúja. Mindenesetre rohadt alak. Járkál a városban, és ír és ír. Mindig csak egy nevet. Ugyanazt az egy nevet.

Hányás. Az egész egy hányás.

Nem kell belekeveredni. De hát ki mondta, hogy nekem bele kell keveredni?

Horogkereszt egy másik fülkében.

Horogkereszt áthúzza.

Rohadt fasiszta!

Jövünk!

A vendég megrettenve összekuporodik. Kik jönnek?! Az Isten szerelmére?! Lehunyja a szemét. Nem mer felnézni.

(*TÉT*, 272–273.)

Mivel a holokausztnak a homoszexuálisok is áldozatai voltak, a vécében ülő vendégnek azzal kell szembesülnie, hogy eszmefuttatása nem olyan ártatlan, mint elsőre látszik. A kicsinyes bosszúállást (amit hányattatónak tart) úgy gúnyolja, hogy közben a homoszexualitást is stigmatizálja („A buzi bosszúja. Akárcsak egy film címe.”) A horogkereszt pár pillanattal későbbi felbukkanása viszont nyilvánvalóvá teszi, hogy a kirekesztő gondolkodásmódjával az általa is rettegett náci felé tett egy lépést.

A *villamos*ban szintén hétköznapi tájon, egy tömegközlekedési eszközön villan föl a népirtás előrejelzése. Itt a sárga csillagok (amelyek nyilvánvalóan az erőszakos halált jelzik előre) betagozódnak a mindennapokba, és kabátokkal, hátizsákokkal egyenrangú tárgyként jelennek meg: „A másik kocsi peronjáról nézett vissza Friedman Magda. Felemelte a kezét, mintha rá akarna valamit írni az üvegre. De aztán csak állt ott beleveszve a tömegbe. Kabátok, hátizsákok, sárga csillagok egymásba préselve.”⁵⁹ Ez a részlet egyébként önéletrajzi utalás. A segítségnyújtás elszalasztása feletti bűntudat fogalmazódik meg benne, és a *Tájak* poétikájának ismeretében nem meglepő, hogy a lelkiismeret-furdalást az elbeszélő legdirektebben nem a sárga csillagot viselő Magda kapcsán mondja ki, hanem a lányt szállító villamosra vetíti ki: „A villamos felborulva a kövek között. Körülfogták. Hurkot vetettek rá. Úgy hurcolták el valahova. / Ő pedig megint csak utánanézett. / Segítséget vár! Azt akarja, hogy segítsék rajta. Hogy ne hagyjam így elhurcolni.”⁶⁰ Itt az *elhurcolni* szó jelzi, hogy a villamos sorsa az elhurcolt zsidók sorsát idézi föl. Mándy maga is úgy érezte, nem segített eleget az áldozatoknak; egy 1978-ban megjelent interjúban azt meséli, meg akarja írni „(...) azoknak a sorsát, akik így elmentek, akiket elvittek a házból, elvittek mellőlem. Aztán később egy kislány visszajött, és mindazokhoz becsöngetett, akik rendesek voltak. Hozzám is becsöngetett, nagyon kedvesen,

⁵⁹ *TÉT*, 189.

⁶⁰ *Uo.*

hiszen ismertem a családot, és amit tudtam, megtettem értük, de lelkiismeretem nem jó, nagyon keveset tettem értük.”⁶¹ Ugyanebben az interjúban említi azt is, milyen groteszk helyzetet teremtett, hogy sikerült elkerülnie a katonai szolgálatot, és 1943 és ’44 között sporttudósítóként dolgozott: „Ebben az irtózatos világban embereket hurcoltak el, és a bombázások során házsorok tűntek el, és nekem azt a kérdést kellett fölvetnem, hogy klasszis csapat-e még a Ferencváros?”⁶² Ezt az élményt dolgozza fel a maga sajátos módján a *Mosdók, vécék* kerettörténete is. Az elbeszélés elején Zsámboky bezárkózik a mellékhelyiségbe, és egy általa szerkesztendő, képzelt sportújság rovatait írja föl egy csik vécépapírra, a végén pedig meghallja, hogy kint a vendégek azt firtatják, miért húzta ki magát a katonai szolgálat alól. Ez számunkra azért fontos, mert azt mutatja, hogy a *Tájak* néhol rejtetten, akár a holokaustot expliciten meg sem említve utal a fasiszta rémuralomra.

De az a gondolat, hogy az emberek tárgyként látása erőszakhoz vezethet, általánosabban, a nácizmusra való utalás nélkül is felvetődik. Jó példa erre *A trafik* egy jelenete, amelyben egy trafikoslány mechanikusan ismételtetett, rutinszerű cselekvései (könyöklés, regényolvasás, jegyek és cigaretták kiadása) közé gyilkolás vegyül. Ezt a narráció hangnembváltás nélkül, ugyanannak a felsorolásnak a részeként, tárgyilagosan tudatja:

A trafikoslány kikönyököl a trafik ablakából.

Regényt olvas. Anélkül hogy fölnézne, kiad egy csomag cigarettát,
két doboz gyufát,
kék buszjegyet,
sárga villamosjegyet
és megint egy csomag cigarettát

61 Írószobám. Mándy Ivánnal beszélget Mezei András = A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván, 255.

62 Uo., 254.

és megint kék buszjegyet,
sárga villamosjegyet.

A pult alól elővesz egy revolvért. Kilő a trafik ablakából. Tűzet nyit a járókelőkre.

Regényt olvas.

Kikönyököl.⁶³

Az elbeszélő szenvtelensége azt sugallja, hogy a trafikoslány nem tulajdonít nagyobb jelentőséget az emberekre lövöldözésnek, mint a cigaretták és egyéb tárgyak kiadásának. A lány a rutinos, lélektelen cselekvések ismételtetésekor maga is úgy viselkedik, mint egy tárgy, pontosabban mint egy gép. Az ember eltárgyasítása tehát ebben a részletben is fenyegetésként fogalmazódik meg.

Miként oszlatja el Mándy annak a gyanúját, hogy írói eljárása túl közel kerül az erőszak ideológiájához? Ennek megválaszolásához föl kell idéznünk Hitler képeinek még egy sajátosságát: azt, hogy könnyen beazonosítható témákat választott megfestésre (leggyakrabban jól ismert bécsi vagy müncheni épületeket), amelyeket aztán pontosan, élethűen igyekezett megörökíteni. Ahogy Frederic Spotts megjegyzi, Hitler az általa látottakat módosítás vagy díszítés nélkül egyszerűen lemásolta, ugyanis nem sikerült kifejlesztenie valamilyen egyéni megközelítésmódot, interpretációs technikát.⁶⁴ Képeinek élettelenisége másolatjellegükből fakad; iparosmunkák ezek, és éppen az előírást követő mivoltuk miatt csak korlátozott betekintést nyújtanak a festőjük pszichéjébe; egyedül az teszi őket érdekessé, hogy tudjuk, ki festette őket.⁶⁵

Mándyra szintén nehezedett olyan elvárás, hogy az úgynevezett élethű, realista ábrázolásmódot kövesse. Természetesen fontos különbség, hogy míg Hitlerre elsősorban a saját képességeinek korlátai

63 TÉT, 109.

64 SPOTTS, I. m., 134.

65 Uo., 135.

kényszerítették ezt a stílust (amellett, hogy szem előtt kellett tartania képei eladhatóságát), addig Mándynál ez külső követelmény volt. Amikor őt azért minősítették le, mert nem a valóságot ábrázolta, akkor természetesen a szocialista ideológiát tükröző valóságábrázolást kérték számon tőle. Eme különbség ellenére jelentős mozzanat, hogy Mándy éppen a valóság átalakításában vagy egyéni érzékelésében határozta meg a művészet lényegét, miközben Hitler festményeiből pontosan ez hiányzik. Mándy úgy fogalmaz a *Tájak* írásakor készült interjújában, hogy az irodalmi alkotásaiban megörökített párbeszéd azért magasabb rendűek, mint például egy magnetonnal felvett párbeszéd valóságghú dokumentuma:

Mert benne van egy író világa, szemlélete, egyénisége. Ha csakugyan le tudtunk volna menni egy magnóval, ha lett volna, vagy egy jegyzetömbbel, nagyon érdekes, nagyon kitűnő párbeszédet tudtunk volna lejegyezni, valószínűleg sokkal érdekesebbeket, mint amiket én róluk írtam. Csak éppen egy maradt volna ki: én. Aki egy kicsit, azt hiszem, mégis meg tudtam emelni ezt a helyet, ezt a teret, ezeket az embereket, és be tudtam őket húzni az én saját világomba. Úgy érzem, ettől a plusztól válik valami mégiscsak irodalomká, és az alkotók személyiségei adják meg azt, amit általában irodalomnak szoktunk nevezni.⁶⁶

Innen fogalmazódik meg a válasz arra a kérdésre is, hogy miben más Mándy írásmódja a náci propagandától, ha az is tárgynak tekintette az embert. Pontosán abban, hogy ő ki tudta vetíteni a tárgyakba az egyéniségét. Azzal, hogy a tárgyi világot újraképezte, még akkor is az emberi világot szolgálta, ha elképzelt világában háttérbe szorította az embereket, és a tárgyak felől szemlélte őket. Bruno Latour

66 Írószobám. Mándy Ivánnal beszélget Mezei András = A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván, 251–252.

szerint „amit Habermas abszolút nem értett meg az az, hogy amikor a humanisták azzal vádolnak valakit, hogy »tárgyakként kezelik az embereket«, akkor egyáltalán nincsenek vele tisztában, hogy épp a tárgyakat kezelik igazságtalanul”.⁶⁷ Latour ezt abból a gondolatból vezeti le, hogy az embert mindig valamilyen szféra veszi körül; mindig a környezete, a mesterségesen kialakított környezete határozza meg. Ez azonban nem az ember mesterséges voltát erősíti, hiszen az embereknek eleve professzionális orvosi ellátásra van szükségük már a világra jöttükkor – ilyen szempontból egy szkafander vagy úrállomás semmiben sem mesterségesebb, mint az embereket életben tartó alapvető berendezések.⁶⁸ Mivel környezetünk ilyen alapvetően befolyásolja létmódunkat, a környezet arculatának tudatos alakítása fontos feladat. Amikor pedig Mándy a tájait írja meg, és régi értékeket igyekszik átmenteni, akkor éppen ezt a feladatot végzi el. Visszanyeri a tárgyakat, amelyekkel mások igazságtalanul bántak. Tehát még akkor is, amikor az emberek visszaszorulását ábrázolja, akkor is az emberi világhoz járul hozzá, amennyiben az embert körülvevő világ arculatát formálja; és akkor is, amikor az elbeszélői szemszög elbizonytalanodik a szövegtér kis darabkákra oszlása miatt, s amikor kétségessé válik a fókuszátor kiléte – stílusa akkor is megőrzi saját látásmódját, „mándyosságát”, és saját egyéniségét fejezi ki.

S ha mindez így van, az azt is jelenti, hogy Mándy művészetértelmezésének alapjaihoz juthatunk el tárgyai megelevenedését vizsgálva. Különösen, ha olyan tükörben nézzük, mint amelyet Nabokov (vagy akár Hitler) alakja nyújt.

67 Bruno LATOUR, *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)* = *Networks of Design. Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society*, szerk. Fiona HACKNE – Jonathn GLYNNE – Viv MINTO, Universal Publishers, Boca Raton, 2009, 7.

68 Uo., 6.

Film és irodalom határmezsgyéjén – újholdas szerzők a film- gyártásban

Könyü Árpád

Jelen írás az újholdasok filmes tevékenységét kívánja vizsgálni: elsődleges ambíciója a magyar filmgyártásban betöltött szerepük és az arra gyakorolt hatásaik feltérképezése. A sokrétű korpuszban találni játékfilmekkel kiteljesedő életutakat és kéréséséletű kalandokat is. A dolgozatnak nem célja azon adaptációk elemzése, amelyek a szerzők közreműködése nélkül születtek, és nem célja továbbá a televízióknak készített, zenés, rövid, kísérleti, gyermek- és egyéb filmek vizsgálata, amelyek nem gyakorol(hat)tak érdemi hatást a film-történetre. A magyar filmben komoly hagyománya – és jelen ideje – van az irodalmi inspirációknak, azonban kevés magyar irodalmár volt releváns szereplője, alkotója a hazai filmtörténetnek. Az Újhold szerkesztői köréből négy szerző játszott kisebb-nagyobb szerepet a filmgyártásban: Gyárfás Miklós, Mándy Iván, Mészöly Miklós és Pilinszky János – e tanulmány az ő filmes és filmtudományi munkásságukat veszi nagytitka alá.

Gyárfás Miklós

A szocialista vígjátéktípus Gyárfás Miklós a „papa mozijának” egyik mesterembere volt. Az irodalom felől érkező Gyárfás mind a prózában, mind a drámai irodalomban, mind a forgatókönyvírásban igen termékeny szerző, az újholdasok közül ő tudhatja magáénak a legjelentősebb filmes életművet, amely nem prózaátiratokat jelentett, hanem a filmgyár megbízásából eredeti forgatókönyvek készítését. Tette ezt egy olyan korban, amikor, Németh Gábor forgatókönyvíró szavait idézve, „[s]zakszerűen nem is létezett a forgatókönyvírói szakma, írók voltak, akik megtanulták a forgatókönyvírás szabályait, illetve leginkább a dramaturgiához való érzék vezette őket egy-egy forgatókönyv fejlesztése során”.¹

Az első Gyárfás által írt nagyjátékfilmet Gertler Viktor rendezte. Az 1949-es *Díszmagyar* a kor szellemében a második világháború megismételt kudarcával és a kommunista hatalomátvétel által persona non grata-nak minősülő keresztény, konzervatív ideológiát gúnyolta ki. A letűnt rendszer reprezentatív társadalmi berendezkedésének jelképeként szolgáló díszmagyar öltözet az, amelyet a szegény főhős magára öltve nemcsak felső körök romlottságát és korrupcióját fed fel, de az igaz szerelmet is megtalálja. A félreértéseken alapuló vígjáték a magyar kabaré hagyományából táplálkozik. Gyárfás a film médiumának vizualitását kiaknáztatlanul hagyva, kevés képiséggel – nincsenek részletezett rajzok, nem időz el a részleteken, „nem beszélteti a kellékeket” – vázolja fel a történetet. A túlnyomórészt alulinformált szereplőkkel szemben többlettudással rendelkező nézői pozícióra, kvázi suspense-re építi fel az elbeszélést. Az ideológia a happy endben is megjelenik, mivel a szegény, minden próbát méltósággal végigcsináló tanár főhős végül nem a gazdag tanítványával

¹ VODÁL Vera, „Hiszünk abban, hogy a magyar filmművészet fennmarad”. *Filmíró Napok a Milenárison*, 2011. december 15. <http://www.filmitt.ro/cikk/2948/filmiro-napok-a-millenarison>

esik szerelembe, hanem az albérletével szomszédságban lakó, dolgozó lánnyal.

A második mozifilm a Bán Frigyes rendezte *Első fecskék* 1952-ből. Ez a sematikus termelési vígjáték a kormányzat mellett a filmgyártást is saját képére formáló Rákosi-rendszer tipikus terméke. A film egy fiatal munkás szerelemtől motivált pálfordulásáról tudósít. A munkához való mértéktartó hozzáállása apja sztahanovizmusából ered, aki munkamániája miatt teljesen elhanyagolta családját. A film érdekes megnyilvánulása, hogy a helyes és helytelen dolgozói attitűd ábrázolása mellett komolyan kritizálja a szocialista eszméket félreértelmező vagy azokat opportunista módon szajkózó, kádéri hatalmat építeni vágyó kisembereket. A sematizmusra jellemző ártalmatlan fricska ez, de jelzésértékűségét nem lehet kétségbe vonni. Ezen attitűd, mely szőr mentén bírálja a marxista ideológia hibás használatát, végigkísérte Gyárfás filmes pályafutását.² 1957-ben két forgatókönyvből is nagyjátékfilm készült. A *Játék a szerelemmel* című munkát Apáthi Imre rendezte, negyedik forgatókönyvét, az *A nagyrozsdási eset* című mozit Kalmár László vitte vászonra. „Gyárfás Miklós 1952-ben játszódog forgatókönyve tulajdonképpen a Revizor alapötletét aktualizálja, variálja.”³ – tehát ismét félreértések vígjátékával van dolgunk, amely a móríci protekcionizmust, „atyámuramságot” és az uralkodó ideológia öncélú értelmezését teszi meg az ábrázolt közösség rákfenéjének. A film használta tömegműfaji eszközök közt megjelennek a komédia, a melodráma, a burleszk és el túlzott mivolta okán még a szatíra bizonyos zsánerelemei is. Bár meg kell jegyezni, hogy bizonyos gegek nincsenek a helyükön. A burleszki elemek – emberfeletti erejű szereplők, meglevenedő lelkiismeret és hiúság – indokolatlan használata értelmetlen műfaji keveredést

² Késői tv-filmjeiben ezen politikai él szinte teljesen megszűnt. Onnan tekintve ez a politikai útmutatás – tudniillik bemutatjuk, hogyan lehet rosszul „mívelni” a szocializmust – csak még sematikusabb szocialista hozzáállásnak tűnik.

³ GERVAI András, *Megtorlás a filmszakmában. Új(jég)korszak hajnala*, Filmvilág 2016/10, 8.

eredményez.⁴ Mindezek ellenére – és ezekkel együtt – az *A nagyrozsdási eset* úttörő alkotói hozzáállásról tanúskodik,⁵ merész témaválasztása és kísérletező formanyelve miatt színlott a kor filmgyártásában.

Keleti Márton és Gyárfás Miklós 1965 és 1969 között összesen öt filmen dolgoztak együtt. Gyárfás ez idő alatt csak a rendező filmjeihez írt forgatókönyveket. Keletinek ezek mellett voltak egyéb munkái is, amelyekben más forgatókönyvírókkal kooperált, a közös munkák miatti összetartás mégis monolitszerű tömböt alkot mindkét alkotó életművében. Mind az öt film férfi-női kapcsolatokat, szerelmi történeteket állít középpontba, amelyeknek háttérben diszkrétan görbe tükröt tartanak az emberi kicsinyességeknek és az ebből felépülő aktuális társadalmi rendnek. Persze Keleti filmjei és Gyárfás forgatókönyvei sem mentek szembe keményen az aktuális ideológiával, mindig a szocialista rendszer támogatott – és/vagy túrt – keretei között maradtak. Az új hullám csúcán még a Keletihez hasonló „rendszerhű” filmesek is a közelmúlt politikai eseményei által inspirált témákat dolgoztak föl. Ezen témák filmre viteléhez, ahogy Murai András írja, szükségeltetett a „kádári kiegyezés”, „ami nélkül valószínűleg nincs magyar új hullám, és nem lehetséges a Rákosi-diktatúra bűneinek részleges kimondása sem”.⁶ Megfigyelhető továbbá a történetek személyessége. A művész típusú, alteregó hősök mind középkorúak vagy nyugalmazottak, a férfikoruk delelőjén éppen vagy már átbillent karakterek egyaránt rezonőrjei Keletinek és Gyárfásnak is.

⁴ Ezek megkérdőjelezhető dramaturgiai szerepük és beágyazottságuk okán inkább csodálkozást/meglepettséget, mint humoros hatást váltanak ki. A film hiányosságaként felvethető a cselekményszövés kiszámíthatósága és karaktereinek sematizmus is.

⁵ A korszak sztárjait Sinkovits Imre, Páger Antal és Zenthe Ferenc képviselik. A város autoriter vezetőjében nem nehéz meglátni az önmagukról szobrokat készítő, isteni rangra emelő jobb- és baloldali diktátorok karikatúráját, sőt a figura külsőné egyértelműen Rákosi Mátyást idézi. Ez – és a többi – az alkotói fogás túl explicitnek bizonyult a cenzúra számára, így a szatírárt csak 1984-ben mutatták be, rendezője, az akkori már rég elfeledett Kalmár László halála után négy évvel.

⁶ MURAI András, *Archív és fiktív. Történelem – puzzle*, Filmvilág 2016/10, 12.

Első közös munkájuk a modernista – új regényes narrációt utánzó – elbeszélés divatos, a linearitást megtörő, visszaemlékezések beiktatásával időbontásos szerkezetet használó 1965-ös *Butaságom története*. A film aligha tagadhatja Agnes Varda 1962-es *Cleo 5-től 7-ig*-je általi inspirációját. Multidézések sorozata ágyazódik az elbeszélés jelen idejébe, így kapunk szubjektív női nézőpontot egy házasság és egy művészé válás történetéről a régi nagypolgárságot idéző – eszképipista – szocialista értelmiség miliójében.

A *Tanulmány a nőkről* (1967) szereplői az ingerek nélküli szocialista létet és hétköznapiakat megeléglő feleségek, akik egy fiatal ügyvédnő segítségével akarják házasságukat felbontani. A hímsoviniszta társadalomban nem olyan egyszerű a válás „igazi” indok nélkül. A csinos ügyvédnő úgy keres okot, hogy mindhárom férjet felkeresi, s szerelemre lobbantja azok szívét. A válások előtti akadályok így elgördülnek, ám ezáltal az asszonyoknak rá kell jönniük, hogy nemcsak ők vágnak a házaselet szerelemmel történő megtöltésére, hanem párjaik is. Ez a könnyed tanmese legalább annyira tanulmány a férfiakról, mint a nőkről. A kódában látható, megváltozott status quo – a férfiak domesztikációja és a nők könnyelmű új élete – pseudo-feminizmusáért hiába méltányolnánk a Keleti–Gyárfás páros alkotását, igazi alternatívát a női egyenjogúság megvalósításához nem kínál az alkotás. A három különböző pár bemutatása okán a film formanyelve sokkal inkább leíró, prózai kelléktárból válogat. A párok tagjait legelőször élet- és munkaterein keresztül mutatja be, így Hildebrand István kamerája a korábbi filmeknél látványosabban használja a karakterekről a személyes eszközökön és a berendezési tárgyaikon keresztül mesélő plánozást. A beállításoknál a statikus szerkesztés dominál, a párbeszéd is klasszikus snitt-ansnitt szerkesztés szerint épülnek fel. A narráció csiszoltabb időbontásával Keleti frissíteni kívánta az elbeszélést, de ez a mértéktartó újítás a formanyelvre kevésbé van hatással, ráadásul ez az al-

kotói koncepció a tomboló modernizmus korszakában inkább mintakövetés volt, mintsem invenció.

Míg a nyugati világ a fiatal baby boomer generáció – szexuális – forradalmának előestéjét éli, addig Gyárfás az idősebbek későn érkező szerelméért vívott lázadásáról mesél, visszafogott testiségábrázolással, mivel az erotikának egy a filmes cenzúrát maradéktalanul kielégíteni hivatott alkotásban nincs helye. Az *Elsietett házasságban* (1968) két özvegy találkozása elhunyt házastársuk sírjánál, majd szerelemre lobbásuk és gyors eljegyzésük gyermekeik nemetszését és ármánykodását kiváltva mutat görbe tükröt a kor társadalmának. A történet ismét a szocialista értelmiség miliójében játszódik, szocialista eszmék nélkül. A korszak társadalmi és szociális problémáitól elrugaszkodott filmjében az egyetlen valóságra reflektáló toposz a lakásprobléma, amely valamelyest visszarántja a földre a gondtalan komédiát.

Az 1969-es *Történelmi magánügyek* a Keleti–Gyárfás páros leginkább rendszerkritikus műve. A *Butaságom történetéhez* hasonlóan ismét egy, a linearitásában megbontott narratívában mesél a női főhős, Terényi Mari (Ruttkai Éva) az ideális házasság buktatóiról. A különbség az, hogy a magánéletbe beszivárgó politika kártékony-ságát többé nem lehet elbagatellizálni. Terényi Mari az életébe rendre visszatérő Horváth Endre (Básti Lajos) segedelmével lesz úrrá, hol a szocialista ideológia, hol a szocialista rendszer nehezítette szerelmi/házaseletén, persze a kádári puhadiktatúrában csakis az „átkos” Rákosi-rendszer bűneiről lehetett beszélni. Két történelemben vetett ember kapcsolatát vizsgálta Herskó János is, az 1963-as *Párbeszéd* című filmjének hasonló tematikájával, amelyben egy férfi és egy nő rendre egymást keresztező életútja követhető végig. Herskó szereplői érzelmeiknek engedve többször félrelépnek. A több évtizedet felölelő szűzsében megjelennek erényeik és esendőségük is. A *Történelmi magánügyek* hőseinek aszexuális légyottjai – a nézők számára

kihangsúlyozottan – megjátszottak. Bár mindkét film pozitív zárás kap, a férfi és a nő végleg egymásra talál, a Keleti–Gyárfás duó popularitása, redukáló tematizmusa látványos Herskó munkája mellé állítva. A *Párbeszéd* házaspárját az általuk elvben is támogatott szocialista rendszer tépi szét. Az ideológiailag támogatott rendszer élehetlenné teszi a szereplők szerelmi életét. Elhallgatások, frusztrációk, megcsalások ellehetetlenítik a valós társadalmi párbeszédet ember és ember, valamint ember és hatalom között. Ezt a bonyolult hálózatot nem tudja és valószínűleg nem is akarja követni Keleti és Gyárfás a *Történelmi magánügyekben*.

A *Komédia a tetőn* (1969) című rövid dráma a földtől elemelkedett szituációba helyezi történetét. A tetőn ragadt házaspárt egy fixációkkal küzdő idős tolvaj ébreszti rá egymástól történt eltávolodásukra. Sík Igor plan air-jei újfajta közeget teremtenek a filmes sorozatban. A nem hétköznapi környezet és időkezelés sikerrel hangsúlyozza ki a szűzsé által előhozni kívánt fabulát. A párkapcsolati dialektika, a férfi és női attribútumok, az emocionális és racionális beállítottság ütköztetése, bár jelen volt a filmek szövegeiben, ilyen dózisban csak ebben a már-már parabolyszerű filmben mutatkozik meg. Ruttkai és Latinovits kapcsolatának felszíni struktúrái Jean-Luc Godard első Anna korszakának filmjeit – *Az asszony az asszony, Éli az életet, Külön banda, Bolond Pierrot* – idézik. A realista férfi és az érzéki nő párkapcsolati dinamikája motiválja a *Komédia a tetőn* sztoriját is.

Azonban, ha összehasonlítjuk Keleti Márton Gyárfással közös filmjeit és a közben mások forgatókönyveiből készített munkáit – például Dobozy Imre és Szász Imre írók forgatókönyvéből készült nagy sikerű átöltöztetési komédiát: *A tizedes és a többiek* –, világosan kirajzolódnak az összetartás alakzatai: a tematikai, stílári és színészbeli egyezések. Ezt erősíti az is, hogy a Gyárfás Miklós írásából készült *Sok hűség semmiért* című film is hasonló tematikus és

cselekményépítési elemeket mutat, a női főhős, férfi narrátor, epizodikus, ciklikus szerkezet, könnyű, vígjátéki kisforma – Király Jenő után –, a férfiakat pellengérré állító szűzsé vagy az agg férfi mint imádott férj mind Gyárfás drámaírói preferenciáit jellemzi.

A hűség a legszebb női erény – éneklik Palásthy György filmjében. Az 1966-os *Sok hűség semmiért*, bár Gyárfás novellája alapján készült, azt a filmet író és rendező Palásthy adaptálta vászonra. A különös házasság történetében ugyan megjelennek a Keleti–Gyárfás korszak bizonyos témái és motívumai – nőközpontú történet, férfi típusok taxonómiája, agg hősszerelmesek –, egészében mégis eltér a Gyárfás eredeti forgatókönyvei alapján készült munkáktól. A férfi-karakterek kevésbé kidolgozottak, nincs a hősnőhöz fogható érdemi férfi. A gyönyörű feleségének maximális szerelmét és hűségét magának tudó agg professzor egy passzív és a szerelem terén már kiégett öregúrként mutatkozik be (ez Keletinél a Gyárfással jegyzett filmjeiben elképzelhetetlen lenne). Továbbá az egyhangú dramaturgia végig a csattanóra építkezik, így a film egysíkú lesz. Bár a monológok terén átélhetően kirajzolódnak a különböző férfitípusok – gyárigazgatók, elismert szobrászok, sikeres focisták, pilóták – filozófiái, a figurák gyermeketeg rajongása, kéjsóvárságból átforduló önpusztítása nem engedi a dramaturgiailag szükséges azonosulást velük.

Gyárfás a hatvanas évek új hullámtól borzolt időszakában is a háború előtti stílus megtestesítője maradt. A szórakoztatás mellett mindig elkötelezett Keleti a bevált műfajokkal és fogásokkal legalább annyira passzolt Gyárfáshoz, mint az író az ő klasszikus dramaturgiai elméleteivel Keletihez. Késői tévéjátékaiban is megmaradt a könnyű műfajoknál. A hetvenes és nyolcvanas években írt forgatókönyveit vizsgálva szembevetendő, hogy dramaturgiai elvei és állandó toposza, a szerelem megmaradtak, de politikai tartalommal nem hígult a budapesti kabaré hagyományait újra felelevenítő klasszikus vígjátéki stílusa. Ha közvetlen utóhatásról nem is beszélhetünk

– mivel Gyárfás akadémikus stílusa és oktatói tevékenysége okán inkább mesterembereket, mint sem újítókat képzett/inspirált –, mégis a konjunktúrában elfoglalt helyzete okán rokonítható a kortárs forgatókönyvíró generáció azon tagjaival, akik a hollywood-i mintájú forgatókönyvírást (Egri Lajos, Syd Field, Robert McKee) meghonosították, gyakorolják és tanítják Magyarországon. Többek között Köbli Norbert, Orosz Dénes, Divinyi Réka, Heller Gábor, Fonyódi Tibor. Gyárfás Miklós író volt, nem rendező alkat, ezért szükségeltett gondolatai projektálásához olyan egyéniség, aki le is vezényelte azok celluloidra transzformálását. Gyárfás elméleti munkássága középpontjában dramaturgiai esszégyűjteménye, a *Tanuljunk gyorsan és könnyen drámát írni* állt.

Mándy Iván

Gyárfás filmgyári pályája 1949-től a nyolcvanas évekig tartott – bár az utolsó időkben tévéfilmekhez írt forgatókönyveket –, ezen évtizedek hűen tükrözik betagozódását – hol jobban, hol kevésbé – a különböző politikai korszakokba. De mi a helyzet a filmes tevékenységüket '68 után kezdő irodalmárokkal? Mándy Iván, Mészöly Miklós és Pilinszky János olyan korszakban – a hatvanas évek vége, hetvenes évek eleje – került a filmgyár vonzáskörébe, amelyben a lecsengő modernizmusok alkotói szabadsága jócskán csorbát szenvedett. Az alkotók és közönségük hite a szebb jövőről – élhető kommunizmus – megdöntetett. A kultúrpolitikai szorítás és a rezignált közhangulat új tematikák és formák keresését eredményezte az új évtizedben.

Mándy Iván beérkezett íróként, népszerű Csutak-sorozatával indult útjára a film világában, prózájának életérzése köszönt vissza filmes munkáiból is. Szellemi apa-figuraként – sőt, cameóként néha egészen expliciten – megjelenik a '60-as években a szárnyait bontogató fiatal generáció filmes univerzumában. Első egyéni nagyjáték-

filmes munkája az Elek Judittal – Elek ötletéből és rendezésével – készült *Sziget a szárazföldön* 1969-ből.⁷ Ez egy társadalmi látlet a hatvanas évek végének Budapestjéről egy lakáscsere történetébe ágyazva: egy idős özvegy (Kis Manyi) nagy belvárosi lakását kisebbre szeretné cserélni. A probléma kibontakozása a bérház mikroközösségétől a Marx téri lakás piac dokumentarista plan air jeleneiig realista attitűdöt mutat. Ragályi követő típusú felvételei, amelyek a főhős közelijét helyezik centrumba, rendre felsejlenek a 2015-ös *Saul fia* központi beállításában. A vendégség jelenet a letűnt új hullám csehes báljeleneteit idézi, helyenként szatirikusan, de többnyire kiábrándultan, hol a vendégek közt helyét nem találó idős vendéglátó szemszögéből, hol a letűnt nagypolgári lét rekvizitumait tanácstalanul szemlélő vendégek nézőpontjából. Szociológiai érdeklődése és realista, helyenként dokumentarista stílusa miatt a későbbi – a hetvenes években a BBS-ből induló – budapesti iskola előzményének is tartják. Azonban mégis jelentős distancia van a budapesti iskola doku játékfilmjei és a *Sziget a szárazföldön* között: a már említett közelikben felvett szekvenciák mély líraiságot kölcsönöznek a filmnek, amit tematikus eszközök mélyítene. Gelencsér Gábor Kosztolányitól kölcsönzött terminusával „tündéri realizmus”-nak nevezte ezt a stílust. Elek Judit filmjét hatyúdnak is tekinthetjük, a záróképeken a külvárosi kertes házba költözött idős aszszonnyal és megmaradó magányával.⁸

Második forgatókönyvét két saját írásának – egy novella, *Borika vendégei* és egy rádiójáték, *Vera szerelmei* – összefűzésével a *Lányarcok tükörben* című filmhez készítette Mándy 1973-ban. Bán Róbert munkája rokonítható a Keleti–Gyárfás páros *Tanulmány a nőkről* című filmjével, mert mindkét munka feminin szemszögből próbálja

⁷ A *Sziget a szárazföldön* Elek Juditnak is első nagyjátékfilmje volt több dokumentumfilm és rövidfilm után.

⁸ Elek jól érezte, hogy szociális témaköréhez jól illeszkedik Mándy függő egzisztenciájú, társaságban is elhagyatott hóstípusa és a megalkotott személyes válság hangulata.

bemutatni a női élet egy bizonyos részét. Míg a Keleti–Gyárfás páros főleg a szerelemről beszél zsánerfilmjében, addig a Bán–Mándy páros egy generációs életérzést – melyben a szerelem bizonyos formái is benne foglaltatnak – próbál bemutatni. A két Mándy-írás lényegi hozadékai, a szociálisan hátrányosabb helyzetből jövő Bori kiszolgáltatottsága és a nagypolgári Vera szerelmi ügyei helyenként disszonánsan ütköznek a kettőből egybegyűrt történetben. A felszolgáló Borinak szélhámosok csapják a szelet a Barbara presszóban, ahol dolgozik. Fizetéséből nemcsak magát, de apját és öccsét is el kell tartania. A csinos lányra munkatársai és felettesei irigye, megalázzák, ahol tudják. Ezzel szemben Vera csak egy fiúval van elfoglalva, az ő jelenetei a pesti fiatalok társasági életéről adnak – néha érezhetően mesterkéltné képet. A filmnek azonban – ellentétben a forrásul szolgáló novellával⁹ – csak Bori karakterének mélyére sikerült leásni. Vera szerelmi cívódásai még az empatis befogadóban is helyenként gyermeketül csapódnak le, pláne a mellé helyezett, kiszolgáltatott karakter tükrében.

Mándy egyedi prózája, amely magán hordozza a békeidőket és a háborút is megélt újhidasok életérzését, megkapta hű feldolgozásait, de a film műfaji természetéből eredeztethetően ez nem valamelyik saját maga adaptálta mozgóképen valósult meg,¹⁰ hanem egy markáns alkotógárda remekül összeállított stábja munkájának gyümölcseként. Az alkotói korszakaiban folyton formát váltó Sándor Pál Mándy szövegeiben találta meg a legjobb alapanyagot arra, hogy a kiábrándult hetvenes évekről mesélhessen. Alkotótársaival, Tóth Zsuzsa forgatókönyvíróval, Bíró Zsuzsa dramaturggal és Ragályi Elemér operatőrrel eredeti tematika és képi világ létrehozása

által dolgoztak fel egy talán sosem volt és sosem lesz, de mégis minden porcikájában valóságos, reális-szürrealis Budapestet. Ez az új minőség szervesül más alkotók hetvenes évekbéli törekvéseivel. A feldolgozások módja és originalitása Huszárik Zoltán Krúdy- (*Szindbád*), Makk Károly Déry- (*Szerelem*) és Maár Gyula Pilinszky- (*Déryné, hol van?*) adaptációihoz hasonlítható.

Sándor Pál a szűzsé idejéhez igazodva némafilmes, burleszk formát használt a filmhez. Ez nemcsak a főszöveg motiválta forma, hanem az eszközeiben kifulladt magyar új hullám meghaladása is. A formai játékokra érzékeny Sándor Pál egy eredeti ötletet valósított meg, amely egyszerre újdonság és múltidézés vagy – ahogy Kelecsényi László mondja – „magyar retró”. Ez Sándor további filmjeiben – *Szeressétek Ódor Emiliát*, *Herkulesfürdői emlék* – is megjelenik, sőt a korszak filmes tematikáját és vizualitását is átjárja, gondoljunk csak olyan kosztümös filmekre, mint Maár Gyula *Déryné, hol van?* vagy Makk Károly *Egy erkölcsös éjszaka* című alkotásai.

Az 1979-es *Szabadíts meg a gonosztól* egy példázatszerű történet, amely 1944-be repíti a nézőt. Mándy *Mélyvíz* című, a Petőfi Színháznak írt, majd megbukott színművét dolgozza fel a film. Illeték a háború nélküli háborús film jelzővel is, mivel annak történetében a második világháború legveszedelmesebb idejében, a harcok zilálta Budapesten indul útnak egy kis csoport, méghozzá egy kabát keresésére. Hiába a rettegett kulissza, a háború mégsem jelenik meg a filmen.¹¹

9 „A Vera novellák például a fiatalság legharsányabb közegében játszódnak. Ám a történet itt is az öntudat szintje alatt, a lélek belső síkján megy végbe.” GÁLSAI Pongrác, *Mándy Iván a moziban* = *Uó., Záróra a Darlingban*, Magvető, Budapest, 1986, 222.

10 Bár megjegyzendő, hogy a feldolgozás munkálatai előtt sokat beszélgetett, egyeztetett író és rendező az adaptálandó anyagról.

11 Sándor Pál a háború közegét elvont kulisszaként használó filmjét egy másik magyar művel érdemes összehasonlítani. Fábri Zoltán *Ötödik pecsétje* szintén értelmezhető morális gondolat kísérletként. Azonban a két film releváns különbségeit is érdemes szem előtt tartani. Ezekre többek között Kovács András Bálint és Gelencsér Gábor is felhívta a figyelmet.

Mészöly Miklós filmes tevékenysége egy, de rendkívül fontos munkára korlátozódik. A *Magasiskola* feldolgozása iskolapéldája a hetvenes években új horizontok felé orientálódni kényszerült politikai parabolának.¹² A '60-as évek második aranykorának véget vető '68-as események – diáklázadások, prágai tavasz leverése – Magyarországon is a reformok útjába álltak. Bár hazánkban nem voltak számottevő megmozdulások, sőt a prágaiak leverését magyar csapatok is támogatták, mégis a politikai vezetés szigorításával, politikai, gazdasági, kulturális reformok visszavágásával kellett szembesülnie az országnak. A *legvidámabb barakk* filmkészítőinek új utakat kellett keresniük, hogy a kultúrirányítás rosszállását ne hogy magukra vonják. A nyílt stílus absztraháltabb, implicittebb formálására a filmstílusok új irányzatai jöttek létre. A direkt társadalomkritikától vagy a belső tartalmak felé fordultak, vagy áttételes, virágnyelven szóló beszédre kényszerültek. Az indirekt beszédet vagy társadalomkritikus szatírákban (Sára: *Holnap lesz fácán*, Gazdag Gyula: *Bástyasétány hetvennégy*), vagy epikus történelmi parabolákban (Sára Sándor: *80 huszár*, Jancsó–Hernádi filmek hetvenes évek közepéig: *Csillagosok katonák*, *Fényes szelek*), vagy redukált modellező parabolákban való-sították meg (Gaál István: *Magasiskola*, Jancsó Miklós: *Szegénylegények*, *Csend és kiáltás*, Maár Gyula: *Prés*).

Mészöly 1956-ban írt kisregényének megfilmesítését Huszárik Zoltán és Gaál István is tervezte, végül Gaál rendezésében készült el a film. A mű jelentős eltéréseket mutat Gaál korábbi trilógiája – *Sodrásban*, *Zöldár*, *Keresztelő* – és a későbbi filmjei között. Mégis fontos hangsúlyozni, hogy a *Magasiskola* beleillik Gaál férfi életszakaszokba, azok problémáit központba állító nagyjátékfilmes életművébe. A solymásztelepre látogató fiú főhős finoman ékelődik a *Keresztelő*

önvizsgálatot tartó művésze és a *Holt vidék* családapája közé. Azonban elbeszélésmódja és formanyelve sok újdonságot hoz a kezdő trilógia után. Először is a *Magasiskola* a fekete-fehér képi világot elhagyva színes filmre forgott. Ez Gaál – és operatőre, Ragályi Elemér – nagyjátékfilmes pályájában először kínál lehetőséget komplex színdramaturgia felépítésére. A pusztai fényei, a karakterek „beszélő” ruhái, a különböző figurák egymást kitakaró kompozícióinak komplementer szerkesztései elhagyják a korábbi monokróm, grafikus, plasztikus, geometrikus alakzatok és részalakzatok – mondhatjuk akár pars pro toto – szemiotikáját. A több helyszínt felölelő korábbi Gaál-filmek mellett a *Magasiskola* sokkal zártabb keretben működik. A zárt szituáció klausztrofób érzését tovább erősítik a vizuális stilizáció eszközei. A lapos táj totáljai, az épületek, tárgyak redukciója. Ez éles váltást jelent a korábbi – és későbbi – filmek tárgyi kompozícióival, melyek meditativan esztétikus plánokban közölnek lírai érzéseket és mentális tartalmakat. Sok esetben ezek a tárgyak természeti formák – kövek, fadarabok – vagy a paraszti élet szimbólumai. Ez a költőiség Gaál látásmódjából és a vele induló költő-rendező, Gyöngyössy Imre társ-forgatókönyvírói közreműködéséből fakad. A paraszti élet kellékeinek ezen tárgyfétise azonban szinte érintetlenül hagyja Ragályi Elemér kameráját a *Magasiskola* fotográfálásakor. A korábbi barokkos képi világot felváltó szikárabb fényképezési stílusnál komolyabb eltérést azonban a történetvezetés átalakítása jelenti. A realista, majd a *Keresztelő*-vel időbontásos, képzettársításos – amolyan késő újregényes – narráció helyett egy lineáris, de elvont, a konnotált jelentéssíkra koncentráló parabolikus elbeszélés használata. A szinte akció nélküli, érzelmi csúcspontokat kevéssé használó történet igazi tetőpontjait a rendszert elemző monológok és az autokratikus mikroközösség visszasságait megélő főhős szubjektív jelenetei – a labdázás egyre gyorsuló szekvenciája, az

¹² Vagy ahogy B. Nagy László a szerkezet zártságára hivatkozva aposztrofálja, allegória.

álomjelenet¹³ manipulált képmezője – adják. Gaál nem használta korábban a montázs ritmusfokozó hatását ilyen látványosan. Ezek a sajátosságok markánsan különülnek el Gaál nagyjátékfilmes korpuszának többi hatvanas, hetvenes évek beli darabjától. Így tetten érhető Mészöly alapművének és személyes – társalkotói, dialógirói – jelenlétének hatása. Azonban a kép félrevezető lenne, ha nem vennénk számításba a korszak filmnyelvi változásait, melyeket az adott filmtörténeti periódus motivál. Nyilvánvalónak tetszik a parabolikus forma a '68-as események és a szocialista rendszerek arra adott reakciói után. Egy, a mindenkor fegyelmen alapuló, tekintélyelvű rendszerek élettanát vizsgáló film nem választhatta a direkt kommunikációt. Így mondandóját példázat formájában könnyebb volt a nagyközönség elé tární.¹⁴ Így lett az izolált kísérleti solymásztelep autokratikus berendezkedése egyértelmű parabolája a hatvanas és hetvenes évek szocialista Magyarországnak.¹⁵ A parabolikus filmformát apoteotizáló Antonioni, majd Jancsó sikerei után szívesen kísérleteztek az európai filmesek a saját – parabolikus és/vagy allegorikus – stílus kialakításával a hetvenes években. Legjobban talán abban látszik Mészöly hatása a filmen, hogy Gaál soha többet nem készített ilyen tiszta parabolikus filmet, és szövegkönyve sem lesz a későbbiekben ennyire elvont.

13 Az álomjelenet megfeleltethető Kelecsényi László a hatvanas-hetvenes évek filmjeinek dramaturgiáját vizsgáló terminusai közül a stupor hatásnak.

14 A korai nagyjátékfilmes életmű talán legdirektebben politizáló darabja a *Zöldár*, mely azonban konkrét történelmi megjelölésével le is rázza magáról a film készítésekor fennálló politikai rendszerre explicit vonatkoztatható kritikát. Más a helyzet a *Magasiskolával*. Történelmen kívüliségével és az autokrata rendszer jellegzetességeit mintegy taxonómikusan felsoroló szűzségével tükröt mutat a Kádár-rendszernek.

15 A történet időtlenségét csak a Lilik tábláján kívül lévő távvezeték és az elbeszélésben szűken mért modern gépek – vonat a film elején, a munkások traktora – törik meg. A telep mintha csak kiszakadt volna a történelemből, a civilizáció egy meghatározhatatlan fokán ragadt meg, mely tökéletesen elég a solymások szigorú életviteléhez. A *Szegénylegények* (Jancsó Miklós 1966) sáncához hasonló szerepet tölt be Gaál és Mészöly filmjében a kísérleti solymásztelep. Gelencsér Gábort idézve a két helyszín „képes magába sűríteni az absztrakt és konkrét jelentést is, így nem allegóriája, hanem parabolája a hatalmi működésnek”.

A teoretikus Mészöly

Mészöly Miklós több tanulmányában is foglalkozik a filmmel, ezen írások a film technikai sajátosságait vetik össze retorikai lehetőségeivel. A vizsgálatok kiindulópontja érezhetően Mészöly szubjektív filmes élményeiből táplálkozik. A *tágasság iskolája* című gyűjtemény tanulmányai között megtaláljuk a legfontosabb filmelméleti írásait. Mészöly filmmel kapcsolatos elméleti munkássága a dokumentarizmus és fikció – reális és nem-reális – új lehetőségeit tárgyalja, kiemelten körüljárva olyan terminusokat, mint a realitás felfogása, a valóság megragadása és a „tettenérés”. Mészöly szerint a film technikai tényezője egy újfajta esztétikát tesz lehetővé, amely egy új objektivitás lehetőségét teremti meg. Két művészi törekvés lehetséges. Tetten érni a valóságot és eltérni tőle. Ez a klasszikus realizmus és formalizmus filmesztétikai felosztással analóg. A realizmus behatárolt, mert információkra támaszkodik. A nem-realizmus elméletileg végtelen. A tökéletes tettenérés vagy realizmus lehetetlen, mert a megfigyelés minden esetben beavatkozást involvál. Az irodalomból érkező realizmus mindig egy meglévő cél, elképzelés felől alakította ki a szövegtestet. A művet visszafelé determináló prekonceptiót tudja kivenni az alkotásból Warhol kamerája, mivel a megfigyelő – kamera és tárgya, a filmben szereplő épület – alakította az elbeszélést. Ez az új realizmus azonban új nem-realizmust/fikciót is szül. Ezzel lett a filmnyelv a legpopulárisabb átélési mechanizmus. A szó és mondat időben ragadtságával ellentétben a rögzítő kamera nem az epikusra törekszik, hanem a *van-t* ragadja meg. Korunkban egyre jobban távolodunk a totális tettenérés egyértelműségétől a többértelműség felé. Ezért került az egyértelműség a művészet határain túlra. Gondolatai a film technikai determináltságáról és annak valóságkonstruálásáról (Warhol kamerája) a fekete-fehér és színes kép/film pszichikai realitás építéséről (*Film és szín*), valamint kortárs munkák

szerkezeti és szemiotikai elemzéséről (Antonioni, *Nagyítás*) szólnak, szertelen, szabad, a tárgytól el-elrugaszzkodó stílusban. Ezek leginkább a korai filmelméletek kiforratlan, a filmtől inspirált, de valójában esztétikai tanulmányok érzését adják, hasonlóan a francia filmes impresszinizmus egyik mesterének, a szintén költő/irodalmár Jean Epsteinnek a teoretikusi munkásságához.

Pilinszky János

Pilinszky János egy filmet számláló filmográfiája az „[o]pálos fényű, csendes, halk remekmű a *Déryné, hol van?*”.¹⁶ Az 1975-ös alkotás beillik a hetvenes évek közepének magyar művészfilmes vagy művész-/közönségfilmes – midcult, bár a kifejezés később alakul ki – vonulatába. „A film forgatókönyve Déryné naplója alapján készült, Pilinszky János közreműködésével, akiről Maár Gyula később portréfilmet is forgatott.”¹⁷ „Az álomba és egy korábbi jelenetbe is – szövegben és képen – Pilinszky János költeményeiből vett motívumok épülnek.”¹⁸ A költő filmgyári „behatolása” gyakorlatilag ebben ki is merül. A forgatáshoz és utómunkákhoz szükséges forgatókönyvet Maár jegyezte. A *Déryné...* elsősorban szerkesztésében, képi világában – operatóri munka – és színészi játékában¹⁹ bizonyult kirívónak a korszak filmterméséből, és ezért is maradt meg időtlennek több évtized múltán is.

16 MUHI Klára, *Déryné, hol van?* (1975) <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/deryne-hol-van-1975-filmtortenet-elemzes.html>

17 TÓTH Klára, *A tehetség magánya – Maár Gyuláról*, <http://www.magyarszemle.hu/cikk/a-tehetség-maganya-maar-gyularol>

18 HARMAT György, *Kizökkentek az időből. Maár Gyula első alkotói korszakáról*, http://filmvilag.hu/xereses_cikk.php?&cikk_id=11595

19 A címszereplő Töröcsik Marit a Cannes-i Filmfesztiválon a legjobb női alakításért díjazták 1976-ban.

A mozi varázsa azonban többször is elmélkedésre készítette Pilinszkyt. Az így született munkák csupán felütésükben motiváltak a megjelölt mozgóképektől. Tárgyukban már elszakadnak a filmelmélet kínálta keretektől, melyek kényelmetlennek bizonyultak az általános esztétikai gondolatok kifejtéséhez. Pilinszky János Mészölyhöz hasonlóan ugródeszkának használta az elemezni kívánt filmeket. Sokatmondó, hogy elemzései legfőképp irodalmár rendezők filmjeiről szólnak. A *Tűnődés* az „evangéliumi esztétikáról” Pier Paolo Pasolini *Máté evangéliuma* által inspiráltan született. Míg (A) (M) (X) című munkája Alain Resnais *Tavalý Marienbad*banjának forgatókönyvéről gondolkodik. A forgatókönyvről, melyet szintén egy író, az újregénytől a francia új hullámosok bal parti tagozatához csatlakozó Alain Robbe-Grillet írt Resnais-vel. Pasolini munkájáról készített dolgozata az „íratlan keresztény esztétika” történelmi áttekintése műves irodalmisággal, szubjektíven, a tudományos stílust mellőzve. A filmben a már ezer éve fennálló esztétika lecsapódását véli felfedezni. Ezen egyetemesség európai kultúrkört átszövő referenciájaként jelöli meg Tolsztojt, Döblint, Rilket, Szent Ágostont és Marxot. Pilinszky esztétikája a filmes felütésből etikai zárásra fut ki, miszerint a művészet legmagasabb foka a közjó szolgálata. Ez a credo analóg a krisztusi tanítással, mely átjárja Pilinszky életművét. Kevésbé általánosságra törekvő Pilinszky 1963-as írása, az (A) (M) (X), mely Alain Resnais *Tavalý Marenbad*banját veszi górcső alá. A szöveg kezdő passzusában az író teszi meg a film alkotójává, mellőzve a rendezőt. Ezt az elméleti fogást azzal indokolja Pilinszky, hogy a film alapjául szolgáló forgatókönyvben gyakorlatilag benne van a kész film. Így a rendező Resnais helyett inkább tarja az író Alain Robbe-Grillet-et a film atyjának. Az írás célja egy nehéz elbeszélés felfejtése. Az esszé szövegéből kiviláglik, hogy Pilinszkyt a moziban rejlő költői, lírai lehetőségek izgatják. A forgatókönyvet inkább tartja irodalmi műfajnak, mint más művészeti ág diszciplinájának. Bár-

mennyire is az „irodalmi bizonyíték” elsüllyedéséről beszél, a hetedik művészetben az írás hatalmát ünnepli.

Összegzés

Az újholdasok között nem volt a filmtörténetbe dominánsan és önállóan behatoló, majd ott originális életművet alkotó egyéniség, ezért csak a közreműködéseikbe nyerhettünk betekintést, megpróbálva azokat leírni és analógiákat keresni rájuk más, filmgyártásban tevékenykedett írók és költők munkáiból. Mégis talán elmondható, hogy Gyárfás Miklósnak például a filmtörténetileg legérdekesebb korszaka a Keleti Mártonnal folytatott közös munkássága. A filmes korpusz – bár eredetiségét és történeti relevanciáját tekintve a párhuzam megkérdőjelezhető – egységességét, valamint a rendező és az író egymásra találását figyelembe véve rokonítható a magyar film olyan együttműködéseivel, mint amilyen Jancsó Miklósé és Hernádi Gyuláé volt. Vagy említhetnénk A Sára Sándor – Kósa Ferenc – Csoóri Sándor trió bartóki vonulatát.

Mándy Iván első forgatókönyve hasonlóságot mutat Móricz Zsigmond első filmes munkájával, amelynek során az Alföldről dokumentumfilmet forgatni kívánó Georg Höllering a leendő filmje világához passzoló stílusú Móriczcal íratta meg forgatókönyvét. Így született meg a *Hortobágy* 1936-ban, s így kérte Elek Judit lírai realista filmjéhez Mándy segítségét. A *Régi idők focija* és a *Szabadíts meg a gonosztól* című filmekhez éppúgy hozzátartozik – a tényleges feldolgozói munkálatokból kimaradt – Mándy szellemisége, mint Krúdy Gyuláé a *Szindbádéhoz* vagy Déry Tiboré a *Szereléméhez*.

Mészöly Miklós és Gaál István közös munkája pedig olyan eredeti művet eredményezett, amely kultúrtörténeti helyét tekintve az Esterházy Péter – Gothár Péter, a Krasznahorkai László – Tarr Béla párosok filmográfiái mellé helyezhető. De a saját mű adaptálásában

való részvétel okán megemlíthetők Galgóczi Erzsébet és Galambos Lajos filmes bedolgozásai is.

Pilinszky János írásait hasonlatosan használta fel Maár Gyula a filmjéhez, mint Radványi Géza és stábja Balázs Béla ötletét a *Valahol Európában*hoz.

Részletek Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Mészöly Miklós és Polcz Elaine levelezéséből

/
Hernádi Mária–Urbanik Tímea

1. [1-2.] Polcz Elaine és Mészöly Miklós – Nemes Nagy Ágnesnek

Szigliget, 1957. április 26.

Ágneském!

Már írtam egy levelet, de úgy döntöttünk Miklóssal, hogy ne menjen el.

Sz[ig]l[i]get] most nagyon kellemes. Talán tizen sem vagyunk az egész házban. Nap – virágok itt. Ismered. Nagyon szép, csönd, nyugalom. Nincs nagy közösségi élet. Azt hiszem helyes volna, jó volna, ha lejönnél. Saját egészségi és lelki szempontból, azonkívül, eddig is csak aggodalommal néztem Balázssal való kapcsolatod¹ alakulását,

1 Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs házastársi kapcsolata az ötvenes évek közepétől megromlott. A szétköltözést és a huzamosabb különélést 1958-ban hivatalos válás is követte. Ennek ellenére a két író élete végéig jó barátságban, sőt, szoros napi kapcsolatban maradt egymással. Házasságuk válságos időszakáról a Lengyel Balázs *Két Róma* című könyvében olvasható rövid visszaemlékezést leszámítva nem maradt fenn közzétett írásbeli dokumentum.

de most talán még inkább. Egyszer, ha megengeded (ez marhaság, hiszen tudom, hogy akarsz is) el kell mondanom egy pár dolgot, amikért aztán valószínűleg haragudni fogsz. <rám>. De nem lenne az lelkiismeretes, ha nem tenném meg. Semmi konkrétan Balázssal kapcsolatban. Rólad van szó, a Te <hozzá való> magatartásodról velem szemben. Itt volna alkalom nyugodt beszélgetésre.

A nyarat tervezzük. (Olaszország, Lengyelország, Tokaj) Szeretném, ha ismét együtt lehetnétek, úgy hogy mindkettőtöknek jó legyen, milyen jó lenne az nekünk is. Persze az még a válásnál is nehezebb.

Ölel, csókol

Ali

Az előző oldalhoz kellemes grafologizálást kívánok. Hízik-e? Jól van-e? Dolgozik-e? Jöjjön Szigligetre, - Miért nem jött eddig? Virágzik a magnólia. Sanyika² mindennek ellentmond, Füsi³ a Moravia regényhőst (amit fordít)⁴ citál [!] reggel-délben-este. Én hallgatom, mert kétes remekművet írok. S épp két cigaretta között Alinak gépelem az új kérdőíveket; szerződtettünk egy süvölvényt, aki széthordja a faluban. Forradalom. Mindenki a fiókokról [?] beszél. Egyébként ő jól van; egyszer epét hányt, de azóta remek az étvágya ismét. Husvétkor öntöztünk a faluban Füsivel. Jó borok, borok. Este, utána helyi előadás: a Cigány. Zene harmónium; hang eredeti.

Ha tud, jöjjön még; most keddehez egy hétre indulunk. Üdv. Kézcsók

Miklós

Ali most szól ide, kérje soron kívül a beutalást, hely van bőven!⁵

2 Weöres Sándor.

3 Füsi József (1909–1960) író, műfordító, pedagógus

4 Alberto MORAVIA, *A megalkuvó*, [előszó, ford. Füsi József], Magvető, Budapest, 1959.

5 A mondat elején felfelé mutató nyíl látható.

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás levélpapíron, borítékkal. A postabélyegző dátuma: 1957. ápr. 30. Szigliget

Címzés Mészöly Miklós kézírásával

Feladó Mészöly

Címzés: Lengyel Baláznéné, Budapest, Kékgolyó u. 1 – 2. e.

A borítékon ragasztott postai kiegészítés: Kézbesíté[...]: XII. Kékgoly[...]

A szavak folytatása a postai matrica gyűrődése miatt nem látható.

Lelőhely: PIM, NNÁ-hagyaték, leltári szám nélkül

2. [3-4.] Mészöly Miklós és Polcz Alaine levele – Nemes Nagy Ágnesnek [Borszék, 1958. január 25.]

Kedves Ágnes

(irgalom! Balázs is, neki is csak ugyanazokról írnék...) – hol kezdjem, nem is tudom, mert iszonyú sok minden történt. Szűken a velejét. Tavasszal nemzetközi báb-fesztivál Bukarestben.⁶ A Váradi színház addig-addig agitált, hogy én (pont én?!) írjak nekik a fesztiválra valami „nagyon modern” darabot, míg végülis ellágyultam, különösen azután, hogy felajánlották: költségükre utazzunk oda, ahová akarunk – dolgozni. Nos, mi Borszéket⁷ akartuk. A borvizet inni, a borvízben fürödni, a Bükk-havason színi, utána, 10 nap után bemenni Csíkszeredára (megismerni ott egy Tompa Kálmán nevű orvost; orvosol, fest, pantonimikázik, hosszú a haja etc. – mindez Csíkszeredában) aztán Szeredában megnézni a vásárt, vásárolni annyi gyönyörű cserepet,

6 Mészöly Miklós az *Emberke, ó!* című némajátékkal vett részt az 1958-as Bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválon, az UNIMA első nemzetközi bábfesztiválján. A Nagyvárad Bábsház előadásában Kovács Ildikó rendezte a darabot.

7 Borszék (románul Borsec, németül Bad Borseck) város Romániában, Erdélyben, Hargita megyében. A település Erdély egyik leghíresebb fürdő- és üdülővárosa, turistaközpont.

100 lejért, hogy alig tudtunk elvickélni vele Kolozsvárra – s hej, még onnét Pestre; de ez még csak eljövendő gyötrelem. – Gyönyörű volt. A váradi rendező – Kovács Ildikó⁸ – remek ember, olyan Ágnes-féle nő, ő velünk volt végig; időnként Ágnesnek szólítottuk, de miután elmondtuk, hogy maga milyen is – hát, belenyugodott (Mint udvarolok én Magának? Inkább dicsérem a versét, az illőbb, igaz?) Nagyon tetszett, Ágnes. Ez már nagyon izgalmas vegyüléke a régi s új hangnak.⁹ Én érzem csak? Mennyivel távolabbra tolnak a határok! Hagyja szólani magában azt az iszonyubb Angyalt, úgy, ahogy akar szólani. Erős gondolat, tömény sor ez, hogy minden Angyal iszonyu.¹⁰ [!] Nem sarjadhatna ebből nagyobb kompozíció is? Hiszen érzékelés, szemlélet-változást is sejtet – ez a sor magasabbról néz már, mint a félelem. (Ajánlom magamnak is ezt a változást.)

Kritika, levél nagyon jól esett. Enyhén már; én már sokkal elégedetlenebb vagyok. Pedig vágnék egy kis elégedettségre. Sehogy se megy. S már vágyom az írásztalom után is. – De most is igyekszik valami közbetoppanni, a bukaresti gyermeklap szerkesztősége,¹¹ meg egy román író-házaspár (Pesten ismerkedtünk össze elutazás előtt) – hívnak le Bukarestbe, az ő költségükre; és minden. Menjünk, ne menjünk? Már mennénk is haza. Dilemma, amivel nagyképűség panaszkodni. Kidéből¹² – külön maguknak – küldenek egy üveg fölséges kisüsti szilvát (nem éppen gyöngye) Szomjúhoz – meg egy kicsit.

8 Kovács Ildikó (Sepsiszentgyörgy, 1927. december 5. – Kolozsvár, 2008. január 24.) bábszínházi rendező, szakíró.

9 Mészöly Miklós az 1957-ben megjelent *Százazvillám* kötetre, s annak poétikai újításaira utalhat itt.

10 Ezt a mondatot Mészöly Miklós Nemes Nagy Ágnes *Téli angyal* című verséből idézi, amely ott intertextuális utalás a Rilke *I. és II. Duinói elégia*jában is szereplő híres mondatra: „Iszonyu minden angyal.” Vö. Rainer Maria RILKE, *Az első elégia*, ford. NEMES NAGY ÁGNES; *A második elégia*, ford. RÓNAY György = Uo., *versei*, Európa, Budapest, 1983, 233., 244.

11 Pionír 1950 és 1967 között megjelent romániai magyar gyermeklap.

12 Kide Romániában, Kolozs megyében található. Polcz Alaine barátnője, Bíró Berta élt ott. Vö. Polcz Alaine, *Az életed, Bíró Berta*, Pont, Budapest, 2000,

Borszéken, nem messze az üdülőtől, láttunk medve és farkas-nyomot, egymás mellett (pár hete vitt el a medve két disznót a telep-
ről; harmadikat nem talált, összetörte az ólat). Ilyen hősök vagyunk,
ilyen nyomok közelében szívtuk a havasi levegőt!

Vajon mi lehet otthon? Jó volna tudni.

Gondolom, legkésőbb 3-ig otthon leszünk. Cserepestül. Sok üdv,
csók, Balázst ölelem

Miklós

Ágneském! –

itt vagyunk Borszéken. Körülöttünk havasok, farkasnyomok, med-
vepárok. (Jelenleg bábdarabot írunk, a váradi színház rábeszélésére
és költségére. Nagyon izgalmas és és merész dolgot, már kész is van.)
Miklós kezét és magunkat szénsavas vízben fürdetjük. Innen, ha lesz
időnk, megyünk Moldovába a csángók közé.

Bizony nagy kár, hogy nem vagytok (bocsánat) hogy nem vagy
itt. Nagyon élveznétek. Most, családon kívül, valamivel könnyebb.
Sokat utaztunk, és tudod, már alaposan megbeszéltük – tágul az
agyunk, nő a perspektívánk.

Nagyon örvendtünk a levelednek. Nem is gondolod, hogy fél fü-
lünk mindig haza fülel. De idefel [!] hang nem jön felénk. Olyan tá-
vol van ide a nagyvilág. Azt nem tudjuk, hányadika van. Pósta nem
ér utól, pedig lehet, hogy azóta megint írtál.

Marosvásárhelyen egy éjszakát töltöttünk. Éppen a székely-kó-
rus estjére érkeztünk. Nagy élmény volt. Lehet, hogy Nagy Emmát is
meglátogatjuk Szögödön.

A színház elintézte, hogy kapjunk hosszabbítást. Február 2-án
érkezünk. Úgy mutatkozik. Inkább majd mesélünk.

A versednek nagyon örvendeztünk. Először, hogy ismét írtál. (Fi-
gyeled? – egyre gyakrabban írsz –) Másodszor, amikor elolvastuk:

nagyon szép. És azután azért, mert: ha Te ezt írtad, akkor biztos ezt
mind így tudod. Ez is szép. Nekem nagyon és külön oda voltunk a
gyönyörűségtől a mutatkozó új hangod alakulásán. Sokszor elovas-
tuk. Bosszankodom, hogy Kolozsvárt maradt, mert itt kéne legyen
velünk.

Arra is akarlak kérni: nekem kell az összes vers legépelve, vagy
kéziratba, amit a köteted óta írtál. Készítsd el nekem meglepetésnek,
mire hazaérkezünk.

A blúzra vonatkozóan: szerencse kell úgy látszik az ilyesmihez. Te
ezt félreértetted. Ez nem megszokott karácsonyi ajándék volt, hanem
kizárólag Neked szóló, és kizárólag ez alkalommal. Különleges körül-
mények. És azt jelentette, amit szóval is ígértem, hogy ha el is jövünk,
melletted maradok. Hát ne légy már olyan süket, hogy arra gondolj,
hogy Te nem adtál karácsonyi ajándékot. (Még Miklóssal egymás-
nak sem adtunk, tekintettel arra, hogy itt mindenki nekünk adott.)

Írhatnál még egy pár verset nekem ajándékba!!!¹³ Cserébe én is
feldolgozok tanulmányaimba. Ez csak lojális ajánlat?

Ágneském, nagyon jó lenne legalább egy kicsit beszélgetni.
Bizony, számolom a napokat, mikor érünk haza. Pedig sok csodálatos
dolgot látunk. Most már utánunk kell jönnötök. Éppen délután,
hogy bolyongtunk, itt a havas erdőn, mondtuk Miklóssal, hogy
megint ki kell mozdítani Tégedet. Szóval készülj, nyáron utaznod,
vagy utaznotok kell.

Napozunk is. Hajaj, mennyit mesélünk majd. Csók, ölelés:

Ali

Ne haragudj, de nem tudok igazi levelet írni.

A havasokból, 1958. január

13 A három felkiáltójel közül az utolsó kettő a következő sor végén a lap alján szerepel.

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás levélpapíron, borítékkal. Mészöly Miklós és Polcz Elaine levele közös borítékban található: az előbbi félbehajtott A/4-es papírra, az utóbbi pedig négy spirálfüzetből kitépett sima lapra íródott.

Dátálás: idegen kézírással, a postabélyegző dátuma: Kolozsvár 1958. január 25.

Címzés: Lengyel Balázné, Kékgolyó u. 2/C, Budapest, Magyarország
Feladó: Mészöly Miklós, Kiss Egon címén, Cluj, Mikes K. 16. Románia
Lelőhely: PIM, NNÁ-hagyaték V. 5866/256/10.

3. [5.] Nemes Nagy Ágnes levele Mészöly Miklósnak

[Szigliget] 1959. november 3.

Miklókám,

megkaptam Cinna-kritikáját,¹⁴ amit Balázs előre jelzett. Akkor mindjárt üvöltöni kezdtem, hogy miért nem tépett ki egy példányt a Maga kezéből, vagy miért nem beszélt rá, hogy elküldje. S lám, milyen okos volt Maga! Hát elküldte!

Csakugyan okos. Milyen jó feje van Magának, Miklókám! Az elmélkedésben – mert leginkább így nevezhetném – van néhány olyan telitalálat, amit nagyon kevés embertől lehetne elvárni. Például az erkölcsi döntetlen, az, hogy a Cinna tétje nagyobb, mint a Cidé (azért én nem tartom jobbnak a Cinnát, de ez mindenkinek szíve joga), a jeges katarzis, stb. Főleg a tragikai remis-gondolat, az egésznek az alapja, az elsőrendű. 3 és fél flekkben olyan gondolat-sűrűség, ami nemcsak „recenzió”-ban ritka.

¹⁴ Mészöly Miklós Nemes Nagy Ágnes *Cid*-fordításáról ír. Mészöly Miklós, *Cid* = Uó., *A tágasság iskolája*. 132–135.; Pierre CORNEILLE, *Cid*, ford. NEMES NAGY Ágnes, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1956.

Érdekes, magának csak kezébe kell adni valami elmélkedni valót, s ha mégoly idegennek látszik is Magától első percre, mégis mi mindent kihoz belőle. Azt gondolom, hogy – saját kedvére, könnyű kézzel – írnia kéne efféléket. Ezt okosabbnak tartom, mint az általános elmélkedést, mert a Maga észjárásának megvannak a veszélyei: túl hamar csinál elméletet (mint Németh L.). Tehát jó, ha valami tárgy megköti, szabályozza, korlátozza. A tárgy végülis csak ürügy, de kényszerítő ürügy, hogy éppen az a körül való gondolatait petézzé bele. Afféle ál-kritikákra gondolok, fióknak, vagy esetleg folyóiratnak (Nagyvilág) is.

Mindezt persze nemcsak a Cinna-kritikából vontam le, hanem tudom, hogy vannak ilyen hajlamai. S azt is tudom (magamról), hogy ilyesmit írni öröm, megkönnyebbülés; kellemes intellektuális okádás, amikor nem köti az embert a saját, állandó felelősségi lámpalázt okozó műfaja. Tudom persze, hogy éppen ez a Cinna-kritika gyötrelm volt Magának – de, ha nem köti a megjelenés?? Gondolja meg! – Egyébként, hogy megjelentetik-e? Nem tudom. Persze megnyalhatják a tíz ujjukat, hogy nem afféle lapos „szakszerű” ízécskét kapnak. De: helyenként kényes. Célzásnak vehetik. (Pl. a Bosszú majdnem kimaradt a kötetemből.)¹⁵ Volnának n. n. [némi nemű] „kifogásaim” is, főleg a tárgyban való tájékozottságot illetőleg. Hiszen Maga épp ezért kapott csalánkiütést a feladattól: elvégre Corneille egy könyvtárnyi irodalmat is jelent. Bizonyos megállapítások már elhangzottak, másokat nem lehet ugyan kikerülni, de nem kéne talán annyira aláhúzni – fogalmazási kérdések. Például Shakespearet nem jellemezném – tudjuk, amit tudunk. De ezeket az apróságokat lehetetlen így írásban elmondani, meg nem is érdemes. Tulajdonképpen az a bámulatos, hogy hibát nem ejt, legfeljebb, mint mondom, hangsúly-kérdéseket vitázhatnánk. Az alap-koncepció áll, mint a Sion hegye.

¹⁵ A *Bosszú* című vers, melyre Nemes Nagy Ágnes utal, a *Kettős világban* kötet *Napló* című versének címmel ellátott, hetedik darabja.

Félicitations!¹⁶ Fogadja, Uram, szívből jövő gratulációm. És – köszönetemet.

Ali nevű nejeről rosszakat hallottam, hogy agyondolgozza magát és fáradt. Szegény, szép kicsike! Ugye, kicsike vagy? Vigyázz magadra! S azt is hallom – e megjegyzése is erre látszik utalni, a lap alján – hogy állítólag s átmenetileg kvietált prózaírónak és nem anyának érzi magát. Ezt szokásomhoz híven örömmel vettem tudomásul; úgy gondolom, megalapíthatjuk az IMPOTEX c. vállalatot, száz taggal. – Köszönet, ezer csók, Ágnes

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírási levél borítékban.

A borítékon a bélyegző szövege nagyrészt nem látszik, mert a bélyeg le van tépve. A látható szöveg: Szi 959 no

Címzés Nemes Nagy Ágnes kézírásával

Címzett: Mészöly Miklós, Budapest XII., Városmajor u. 48.

Feladó: Nemes Nagy Ágnes, Szigliget

Lelőhely: PIM, Mészöly Miklós hagyaték, leltári szám nélkül

4. [6.] Mészöly Miklós Nemes Nagy Ágnesnek

[Budapest, 1959. november. 18.]

Kedves Ágnes

Nyugodtan halogattam a levélírást, mert a lustaság hatalmas; s gondoltam, úgyis csak valami pogány Jézuska hozza magukat Pestre. Most aztán mondják az angyalok, a drágák, hogy hét végén érkeznek. – De azért megírom még, hogy nyomósabb legyen; örülök, hogy tetszett a recenzió.¹⁷ Persze, negyed annyira se jó, mint amennyire

¹⁶ Francia szó, jelentése: gratuláció.

¹⁷ Lásd az előző levelet.

udvariasan hiszi ... Ami kimaradt belőle, talán azzal igen. Biztos igaz a mindenben, amit kifogásol. Hát érték én hozzá? Ami a gondolkodásom veszélyét illeti, azzal magam is tisztában vagyok, és gondosan őrködöm is, hogy megmaradjanak... Tréfa, de azért igaz is. Ha írnék efélet még (milyen kedvesen „szólt ki” magából a hajdani szerkesztő, hogy írjak) gondolom, azokat se tudnám máshová lehorgonyoztatni, mint ama veszélyes pontjaimra. Már filosz sose leszek, nem azért menekültem a tájáról. Dehisz nem is ezt szorgalmazta – a karót, amire fel lehet fűződni. Csak a kedvenc karóimtól is intellektuális csalánkiütést kap maga, félek. Lassan, maholnap az a zenés udvar – malom – urbs – képe már lekopik rólam, ami az elmúlt években rám ragadt; - lássa, ezért is jöjjenek már gyorsan, mielőtt a havasokba végleg bevetnénk magunkat (vagy legújabb szentendrei tuszkulánunkba, bár az erdő közepén és mókusok) – mert a végén csakugyan tehetsége medrén kívül ballagó, sőt piruettező favágó lesz belőlem – ahogy Rónay mester mondaná. – Egyébként Corneille engem csak hosszas előmelegítéssel gyújtott föl; engem maga érdekelt; persze, ki is maradt. – Az Impotex vonzó vállalat -- de e percben csalom a vállalatot. Piruettezek. Isten bocsássa meg bűnömet. – Az angyalok Ottlik-révületben vannak! Még a szerző beszédmodorát is elsajátították! Micsoda könyv lehet!¹⁸ S micsoda szerző! (Még nem olvastam, talán ma kapom kézhez.) Cipőt¹⁹ ölelem, gratulálok! – Írt-e? Dolgozott-e? – Regenerálódásom emlékére átrendeztem a lakást. Nem fogunk ráismerni! És szereztem egy olajkályhát, ami különben – nincs. Vége a vacogásnak. Ali jól, dolgozik, a mamák már csak vele akarják a gyerekeiket gyógyíttatni. – Az ismerősöknek sorba mind üdv. és ölelés.

Maguknak- külön.

Miklós

¹⁸ Utalás Ottlik Géza *Iskola a határon* című művére, amely 1959-ben jelent meg.

¹⁹ „Cipő” Cipi (Ottlik Géza) becenevének további becéző formája lehet.

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás levélpapíron, borítékkal. Datálás a postabélyegző alapján: Budapest, 1959. XI. 18.

Címzés Mészöly kézírásával

Feladó Mészöly Miklós, Budapest XII., Városmajor u. 48.

Címzés: Nemes Nagy Ágnes, Szigliget, Alkotó-ház

Lelőhely: PIM, NNÁ-hagyaték, leltári szám nélkül

5. [7.] Mészöly Miklós Nemes Nagy Ágnesnek, Lengyel Balázsnak

Porkolábvölgy,²⁰ [1960.] aug. 4.

Kedves Ágnes-Balázs!

Porkoláb-ország várja vendégeit! Azt hiszem, még soha életünkben nem pihentünk ilyen csöndben, nyugalomban. A munka is megyeget. Most kezd odábbhagyni bennem a barkácsoló és természet-átalakító szenvedély – s miután minden lehetőt megjavítottam, meggyomláltam, megkapáltam a tanya körül, már a gép mellett ülök reggel ½ 6-kor. Ez persze nem biztosítja még a minőséget, de legalább nyugtatja a lelkiismeretet... - Francia vendégünk egyelőre nem írt még, bizakodunk, hogy egyhamar nem kapja meg a vízumot, s maradhatunk. Írjatok gyorsan utánunk hozzák ide a postát – mikor s hogyan tudnátok jönni. Ha jösztek, melegítőt hozzatok, mert abban aludni is lehet (pár éve kipróbáltuk, igaz?) –

Ágnes hogy van? Gyógyuljon gyorsan, s ne legyen érzékeny – időnkint enni és csak vagyunk – legyen Porkoláb az engesztelődés völgye.

Szégyen, de <...> új címeteket nem tudjuk fejből (notesz otthon maradt) Ali találomra címezte 2 napja a levelét; én biztonság okából

²⁰ Mészöly Miklós szülővárosa, Szekszárd mellett található borvidék része. Mészöly egy présházban írja ott *Az atléta halála* és a *Saulus* című regényeit a '60-as években.

Gerának²¹ küldöm ezt, hogy továbbítsa. Ha anyagilag kíváncsabb, gyertek ővele; együttal neki is irok. Bár az is lehet, jobb volna külön. Ezt döntések el; pénztárca szempontból is. Alvás <...> úgyis meg-oldható, ha hárman jöttek; kicsit „forradalmian” ugyan – de hát itt stílusos.

Amit ígérni tudunk: bor, gyümölcs, völgy, erdő, kékvércsék, mátyásmadarak, szurdik, diófa, kemence tűzhely, egy kutya, napról-napra növekvő francia-tudás, egy „Atléta halála”nak [!] a jó harmada, esővíz bőségesen, egy csodálatos reterát trónus az orgonabokrok között (saját kisipari munka), lóherék és őzek egy Elaine és egy Mészöly, utóbbi kézcsókkal, öleléssel, ez csak elég?

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás levélpapíron dátum nélkül. A borítékon feladó: Mészöly Miklós, özv. Molnár Sándorné címén, Szekszárd, Béri Balogh Á. u. 60.

Címzés: Lengyel Balázs író, Budapest

Az évszám kiegészítés a 7. számú levél alapján.

Lelőhely: PIM, NNÁ-hagyaték, leltári szám nélkül

6. [8] Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes Polcz Elaine-nek és Mészöly Miklósnak

[Piliscsaba] 1960. augusztus 12.

Kedves Gyerekek!

Gondot és fáradságot nem kímélve előkotortam címeteket, hogy mihelyt egy kis nyugalom lesz válaszoljak Ali levelére. Közben Gera Gyuri átadta Miklós levelét s így az egész fáradság kárba veszett, mert rajta volt a cím. Gyuri tegnap, azaz 10-én, hozott ki bennünket Piliscsabára és itt is maradt, csak ma délben ment vissza. Kezdetben

²¹ Gera György (1922–1977) író, műfordító, dramaturg, publicista, műkritikus

simán ment minden: a Főspednek is feladatot jelentő csomag-halmazt zokszó nélkül tette be az autóba, a baj ott kezdődött, mikor Piliscsabánál a főútról letértünk. A bak-hátas földuton Gyuri elég jó iramban hajtott, amikor is rémes hangok közepette az autó alja hántolni kezdte az utat. Megálltunk. Kiderült, hogy éppen a pucér sziklát hántoltuk. No, hogy tovább megyünk, egyre zörög valami a kocsi baloldalán. Képzeltetitek. Gyuri sápadozott, nem kapott ugyan hisztériás rohamot, de azon se csodálkoztam volna. Így érkeztünk meg. Itt aztán, mármint a tornácon, ahol éppen most gépelek, gyorsan egy szíverősítő fekete s bemásztunk az autó alá. Annyit én is értek hozzá, mint ő, vagyis ő se ért hozzá szemernyit se. Jó olajosak lettünk, az lett az eredmény, s annyit sikerült megállapítani, hogy a telepház hántolta az utat, de ha nincs szerencsénk, van ott elég olyan törékenyebb apró szerelék, huzal, meg valami kis kerék, bármit könnyen letörhettünk volna. Szörnyen komplikált egy dolog az ilyen gép-kombináció. Na aztán Gyuri elment, egy darabon vele mentem, addig nem esett szét a kocsi. Zörgés is alig volt. Bár a vas, ha törik, magától ritkán forrad. Szóval így történt kiköltözésünk. Itt különben gyönyörű minden, ezt látni kellene Mészölyéknek. A tornác tágas íve cserfákra nyílik, balra orgonabokrok, egy megyfa és a cserepes kut. Civilizált csend van, félközelről jövő vonatzakatolással. Ágnes egészen jól bírta a pakolás és a kiutazás fáradságait, nincs még teljes erejénél, de napról napra erősödik. Szegényt meglehetősen megnyuzta az operáció, még azután is, hogy elmentetek voltak visszaesései, gyengébb napjai. Most itt ül a hátam mögött egy nappal-fotel-éjjel-ágy nevezetű alkalmatosságban és művelődik: Univerzumot olvas. Hamarosan pályát változtat és atom-fizikus lesz, úgy kiműveli magát.

Nagyon örültünk Ali levelének, még jobban Mackó-Miklósénak (azt ugyanis el tudtuk olvasni)²² ((de ez már régi lemez)), aki, már-

22 Polcz Alaine kézírása mindvégig igen nehezen olvasható – erre a tényre utal itt is, és más levelekben is Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs.

mint Miklós ezuttal lerázott magáról minden medveséget és úgy invitált bennünket, hogy valójában nem lehet nem egyenesen hozzatok szaladni, a megbékélés völgyébe. Sajnos azonban ez csak költői kifejezés, mert Ágnessel egyelőre nem tehetünk ilyen nagy utat, legalább két hét kell neki – az én nem-orvosi becslésem szerint. Ugy azt az egyezséget ajánlom fel, hogy gyertek ti ide, ha úgyis feljöttök a francia miatt. Ha viszont a francia elmarad, amit Ali pihenése érdekében szívből kívánok, úgy szeptember elején csináljuk meg a porkolábvölgyi turát Gerával. Mit szólnátok hozzá. Mi most abban maradtunk vele, hogy egyelőre nem, de augusztus 20-a táján beme-gyünk Pestre és felhívjuk s akkor megbeszéljük a továbbiakat. Különben Gyurit mi is megszerettük, tényleg kedves, rokonszenves, szerény, meglepő, mennyire másként ismertem. A Mesternek pedig nagy rajongója s ez helyes. Persze, azért vitatkoztunk vele egy sort, mert „konzervatív realizmusunk” neki se tetszik. R. Steinert elolvastam, ha kell bármikor kiveszik a kislányok a lakásból, ott van az íróasztalom legtetetjén. Hosszan fogunk veszekedni rajta és miatta – ezt csak jelzem, mert érveimet (egy földhözragadt racionalista érvei) nem akarom itt ellőni.

De hogy a végére érjek, minden nagyon csábít, amit Miklós Porkolábvölgyről felsorolt, a Mátyás-madarak, az őzek, a diófa, a gyümölcs, a két rég nem látott Mészöly és nem utolsó sorban – hadd jellemezzem magam – a várható és kiadós baráti veszekedés Steiner ur ürügyén.

Szeretettel ölel mindkettőtöket:

Balázs

Cím: Piliscsaba 2. Kisfaludy utca 16.

Kedves²³ lányok, fiúk, nem igaz, hogy atomfizikus leszek, egyelőre kitartok ennél a ronda pályánál, amit bár rendkívüli belbecssel, de annál csekélyebb küldiccsel művelek. Alit nem tudom elolvasni!!!

23 Innen Nemes Nagy Ágnes kézírásával.

Evett a penész a levél fölött üldögélve!!! Akarjátok az R. S.²⁴ kéziratot? Kell az ott Nektek? Mert akkor elküldjük. Az Atléta rendkívül izgat. Most az kéne, hogy ide gyertek, úgy, ahogy Balázs írta. G. Gyuri szép és székszepiles (ugye, Ali, mi tudjuk?) és mindkettőtököt nagyon sokszor csókollak, már csak a szép levelek miatt is. H. b. Ágnes

Kéziratleírás, lelőhely

Gévelt levél borítékkal, a levél végén a Nemes Nagy Ágnestől származó kiegészítés kézzel írt.

A bélyegző nem látszik.

Címzett: Mészöly Miklós író, özv. Molnár Sándorné²⁵ címén, Szekszárd, Béri Balogh Ádám u. 60.

Feladó nélkül.

Lelőhely: PIM, Mészöly Miklós-hagyaték, leltári szám nélkül.

7. [9.] Nemes Nagy Ágnes levele Polcz Alaine-nek és Mészöly Miklósnak [Szigliget, 1966.]

Szép kislányok és kisfiúk –

mindent tudok Rólatok, nem is annyira vérpezsdítő leveletekből, mint inkább Balázs részletes és epikusan széles elbeszéléséből. Nem mondom el, amit ilyenkor szoktam Ali írásáról; mindenesetre úgy vettem ki, hogy buzdító szavakat intézett a szigligeti különítményhez. – Utazástokról majd még beszélünk. A hóban-mosakodás és a gyaloglás részleteket borzadó nosztalgiával olvastam. Ez a férfiasan nyers élet lenyűgöz. Inkább papíron, mint natúrban. Mert különben kővér vagyok és álmatag, mint egy nagy darab sajt. De azért ügyesen gördülő, kerek sajt, amelyik villámszerűen hengergőzik a folyo-

24 Rákos Sándor.

25 Mészöly Miklós édesanyja, született Szász Jolán.

són, Scyllák és Charibdiszek között, Dénes Zsófia és I. Rózsa²⁶ <szó> szobái közt. Hogy itt mennyi a női lelkiélet! Az az igazi érzékenység! Komolyan meggondolom, hogy menjek-e WC-re, mert az gátfutás. Egyébként Dénes Zsukanak²⁷ igen jó történetei vannak, képzeljétek! ismerte Rilkét. Saját szájjal beszélt vele Párizsban, 1913-ban. Kiguvadt szemmel hallgatom. Igaz, kit nem ismert ő? Freudot és Rodint és ott volt a Faun délutánjai²⁸ bemutatóján, s elmondta Nizsinszkij (igen hiányos) jelmezét. Fura ez az egész.

Párizs 1900. Szecesszió és magasztos nemi élet. Atlantisz. Kicsit nosztalgikus, kicsit groteszk. Mennyivel kopárabbak vagyunk!

Másfél nap múlva folytatom. Azt gondolom, ezt a sajt-hasonlatot már alkalmaztam magamra – úgy látszik, mélytudatomban fészkel. Mily szomorú! De az viszont nem szomorú, hogy befejeztem a Ház a hegyoldalon c. hosszú, hosszú művem (kb. 250 sor!!). Itt mindenkinek el kell magyarázni, de nem bánom. Majd Ti megmondjátok, nem túl homályos-e. Miklós-kám, most már megint írni kell Magának is!

Itt volt Artúrék²⁹ ismerőse egy napig, az a bizonyos Záhonyi nevű szívspecialista, akivel már beszéltem Jutkáról.³⁰ Azt mondja – persze, minden felelősség nélkül –, hogy esetleg megpróbálja Jutkát beprotégálni egy Verebélyiné nevű, neves ideggyógyászhoz. Alikám, Te ismered? S ha egyáltalán sikerül ez az ügy (ami elég valószínűtlen), jó volna-e ez Jutkának?

Egyébként még nem akarok Veletek a Kamalókában³¹ találkozni – egyelőre inkább Budapesten, hazánk szeretett fővárosában. Bár jó itt, írom a mesekönyvet³² is – valahogy nem érezzük az anyagi

26 Feltehetően Ignác Rózsa.

27 Dénes Zsófia.

28 Nemes Nagy Ágnes a darab 1912-es híres bemutatójára utal.

29 Valószínűleg Görgey Gábor, eredeti nevén Görgey Arthur (1929) író, költő, dramaturg, rendező. 2005-ben Nemes Nagy Ágnes Díjat kapott.

30 Tóth Judit.

31 Feltehetően a Szigligeti Alkotóház egyik elnevezése. Kama-loka a buddhista világképben a „vágyak helye”, ahol a leélt élet visszafelé pereg, csak gyorsabban, s egyben a személyes emberi kapcsolatok újjáéledésének is a helye.

32 Nemes Nagy Ágnes a következő kötetre utalhat: NEMES NAGY ÁGNES–REICH KÁROLY, *Nyúlányó húsvétja*, Móra, Budapest, 1968.

nyomottságot. Balázs ugyan elég kedvetlen és nyugtalan, s főleg nem dolgozik. De majd! A szerző házal! (Amiért Nektek külön csókok járnak.) Csókok ide is, hívetek: Ágnes

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás levélpapíron, borítékkal.

A bélyegző szövege nem látszik. Datálás a tartalom – a *Ház a hegyoldalon* című vers keletkezési ideje – alapján.

Címzés Nemes Nagy Ágnes kézírásával

Feladó: Nemes Nagy Ágnes, Szigliget, alkotóház

Címzett: Mészöly Miklósnak, XII. Budapest, Városmajor u. 48., 1122

Lelőhely: PIM, Mészöly Miklós-hagyaték, leltári szám nélkül.

KALAUZ A LEVELEKHEZ

Az Újhold folyóirat (1946–1948) és az Újhold Évkönyvek (1986–1991) között eltelt időszakban a folyóirat szerkesztői és írói gárdájának magja közös megszólalási fórum híján is együtt maradt és rendszeres kapcsolatot tartott egymással – eleven szellemi műhelyt alkotva az írói elnémulás, illegalitás és perifériára szorulás négy évtizednyi „törésvonalában”.³³ Ez a kör az első pillanattól kezdve kiegészült olyan írókkal is, akik a folyóiratban még nem publikáltak, az évkönyvekben azonban már igen: így kerül az újholdas írók közé Mészöly Miklós és felesége, Polcz Alaine.

A két házaspár – Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs, illetve Mészöly Miklós és Polcz Alaine – itt közölt levelei egy olyan levelezés részletei, amely évtizedeken keresztül – az ötvenes évektől egészen az írók haláláig – tartott. Ez a levelezés egyrészt fontos irodalomtörténeti és történelmi dokumentuma az újholdas szellemi műhely működésének az ötvenes és a nyolcvanas évek között: nyomon követhetjük belőle a két íróházaspár beszélgetéseit egymás műveiről, közös olvasmányaikról és fordítási munkáikról, írótársaikról és az egész akkori – jórészt „földalatti” – irodalmi életéről. Másrészt ez a levelezés egy élethossziglan tartó barátság dokumentuma is, amely nemcsak háttérül szolgál mind a négy írói életműnek, hanem arra is rávilágít, hogy ezek – a baráti kapcsolatok közvetítésével és közegében – mely pontokon és milyen módon hatottak egymásra. Az irodalomtörténetnél jóval mélyebb, emberi dimenziókat is érintő, gazdagon rétegzett összefüggések hálózata rajzolódik ki e levelek és képeslapok oldalain.

A levélkorpusz formáját különlegessé teszi – s az emberi összetartozás komolyságát is mutatja – a mindvégig jelen lévő „négykezes” technika. Az aktuális levélíró házastársa az esetek nagy többségé-

³³ Bővebben lásd HERNÁDI Mária, *Az Újhold folyóirat és évkönyv története = Tárguló körök – tanulmányok, dokumentumok az Újholdról és utókoráról*, szerk. BUDA Attila, Ráció, Budapest, 2014, 11–26.

ben „hozzászól” a papírra vetett gondolatokhoz vagy közösen átélt élményekhez: kiegészítve vagy más szempontból megközelítve azokat. A hozzászólás néha egy-két bekezdésnyi toldás a levél végén, máskor „váltott kezekkel” írják a levelet, egymásnak adogatva a szót, s igen gyakoriak a margóra írt levélfolytatások is. Utóbbit különösen kifinomult technikával műveli Lengyel Balázs, aki időnként szabályosan körbeírja a Nemes Nagy Ágnes levelek vagy képeslapok szövegtükrét.

Ez a négykezesség különös módon azután is megmarad, hogy Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs az ötvenes évek végén elválnak. A házastársat is bevonó négy személyes levelezés ezután sem változik, s apró utalásokat leszámítva semmi jele a válás és a különélés tényének, de még annak sem, hogy a kapcsolatok lazábbá váltak volna. Sőt, az is előfordul, hogy ha a házastárs (vagy volt házastárs) nem tartózkodik otthon, a másik megvárja őt a levél feladásával. Valószínű tehát, hogy mind a négyen fontosnak tartották a barátság-
nak és a levelezésnek ezt a négyemberes terét, s ennek megőrzését.

Különösen nagy érték ez annak tudatában, hogy a négy ember közti kapcsolatok – sem a házasságok, sem a barátságok – nem voltak zavartalanok. Ennek egyik oka, hogy igen eltérő személyiségekről van szó, akik amellet, hogy egész életükben inspirálták, segítették, s minden szempontból kiegészítették egymást, időnként összetűzésbe is kerültek, gyakoriak voltak köztük a viták. Ezt tükrözi Polcz Alaine visszaemlékezése, aki a pszichológus érzékenységgel reflektál erre a karakterkülönbségre:

Sokat voltunk együtt, és szorosan összetartoztunk. Ez olyan négyes volt, hogy mindenki mindenkit szerette. Ritkaság két házaspárnak ilyen meleg barátsága. Balázssal mi voltunk a szelídek, az engedelkenyek, és Ágnes, Miklós a tigrisek, a nemes vadak, akiket mi néha borzadva néztünk és próbál-

tunk szelídíteni, lágyítani, kisebb-nagyobb eredménnyel. Persze azért sok-sok szeretet volt bennük. Ebből az időből származik, hogy Ágnessel játékosan csúfolódní szoktam, idézve egyik gyermekverssorát: „Jaj, de kedves az oroszlán, szeme sárga, szép borostyán.”³⁴

Mészöly Miklós a Szigeti László által készített életútinterjúban a Nemes Nagy Ágnessel folytatott vitái gyűjtőpontjaként a személyesség kérdését nevezi meg és járja körül.³⁵ A kapcsolatukról a következőképpen beszél ugyanitt:

Nemes Nagy Ágnessel – és kapcsolt áruként Lengyel Balázssal – emberileg tényleg volt néhány igazán jól eltöltött évünk, amelyet csak Ágnes halála zárt le.³⁶

Arról, hogy Nemes Nagy Ágnes mit jelentett számára, a nekrológban így ír:

Nemes Nagy Ágnes költészete és személyiségének sugárzása sokunknak, sokaknak volt asilum, példa és mérce. Hogy miképpen kell fontosán hallgatni, amikor a csend a szó – és szólni szikáran akkor, amikor nemcsak olcsó sikertétje, de kemény és személyes kockázata is van a megszólalásnak.³⁷

E barátság megértéséhez nagyon fontos tudatosítani azt a súlyos és hosszú ideig tartó történelmi traumatizáltságot, ami a második világ-

34 Polcz Alaine, *Történet négyünkéről = Erkölc és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. LENGYEL Balázs, DOMOKOS Mátyás, Nap, Budapest, 1999, 65.

35 Mészöly Miklós, *Párbeszédkísérlet*, Kérdező: Szigeti László, Kalligram, Pozsony, 1999, 118–119.

36 I. m., 148.

37 Mészöly Miklós, *Hódolat és csend a költő sírjánál. Ma temetik Nemes Nagy Ágnest. = Erkölc és rémület között, I. m.*, 146.

háborútól az 1956-os forradalom tapasztalatán át egészen a diktatúra végéig tartott, s ami az újhordas nemzedéknek – s így a két házaspárnak is – egyéni és közös tapasztalata is volt. Egyrészt ez a közösen átélt történelmi helyzet volt az, ami összehozta őket,³⁸ s amiben menedéül szolgáltak egymás számára, másrészt ez a trauma nemcsak az írói életműveken, hanem az élettörténeteken, emberi karaktereken, és ennek következményeképpen az emberi kapcsolatokon is nyomot hagyott. Erről vall egy interjúban – már idős korában – Nemes Nagy Ágnes:

Ráült az idegrendszerünkre mindaz, amin keresztülmentünk. Mondhatni, mindannyiunknál bekövetkeztek bizonyos személyes torzulások, amelyek nemegyszer idegeskedésekben, emberi torzsalkodásokban fejeződtek ki. Nem szabad elfelejteniök maguknak, irodalomtörténészeknek és egyáltalán az embereknek, hogy nekünk körülbelül húsz évig tartott a háború. Ténylegesen hat év háborút éltünk meg, tíz év személyi kultuszt (...) Ennek a korszaknak a végén pedig ott volt 56 és az 56 utáni néhány esztendő. (...) Alapérzésünk, amit a háborúban szereztünk, és amely később se szűnt (...), a veszélyeztetettség volt. Ha pedig valaki egy életen át veszélyeztetett és másodrendű állampolgár, akkor ennek megvannak a pszichés következményei.³⁹

A két házaspár barátságának történetében igen fontos, gyűjtőpont jelentőségű az 1956-os év, melynek nyarán közösen utaztak Erdélybe, őszén pedig együtt élték át a forradalom eseményeit. Az erdélyi

38 „Hát ezért kell remeteségbe vonulni. [...] De nagyon nehéz ilyen magányosan élni. Az az öt vagy tíz barát, és semmi kibontakozás, még remény se.” NEMES NAGY Ágnes, *Erdélyi út, 1956* = Uő., *Magyarul és világul*, szerk. FERENCZ Győző – LENGYEL Balázs – BUDA Attila, Helikon, Budapest, 2014, 56.

39 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával* = Uő., *Az élők mértana*, I–II., szerk. HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, II., 234–235.

út élményeit Nemes Nagy Ágnes útinaplóban örökítette meg,⁴⁰ a forradalom alatt történeteket pedig ő is, és Polcz Alaine is megírta egy-egy visszaemlékezésben.⁴¹ Az utóbbi két írásban megjelenő közös trauma és élmény – a közvetlen életveszély és a csodaszerű túlélés – a négy író számára nemzedékük léttapasztalatának szimbólumává emelte 1956-ot, amely egész életük személyes drámáját is tükrözte.

Én ezt ma is csodának tekintem – emlékszik vissza Polcz Alaine – Azt, hogy mindannyian megúsztuk. Hogy a csodán mit értek? Nem tudom, és nem is akarom megmagyarázni. Illetőleg nem tudom pontosan, csak azt, hogy nekünk négyünknek, akkor életben kellett maradni.⁴²

Ugyanezt a csoda-tapasztalatot Nemes Nagy Ágnes az egész életre, nemzedéke sorsára vonatkoztatja:

Még így is jobb, hogy megértük, mintha nem értük volna meg, na, ez az igazság. (...) Még így is, minden keserűségével együtt, én mindig figyelmeztetem magam arra, hogy mégis csoda történt velünk!⁴³

Lengyel Balázs a következőképpen foglalja össze az eseményt:

1956-ban a forradalom idején, nem is egész véletlenül, együtt voltunk Mészöly Miklóssal Nemes Nagy Ágnessal közös lakásunkban. Óvatosan kifelé tekingetve, mert a házat éppen

40 NEMES NAGY Ágnes, *Erdélyi út, 1956*.

41 POLCZ Alaine, *Történet négyünkéről*; NEMES NAGY Ágnes, *Négyen – 1956-ban* = Újhord-Évkönyv 1991/2., Magvető, Budapest, 1991.

42 POLCZ Alaine, *I. m.*, 67., kiemelés az eredetiben.

43 NEMES NAGY Ágnes, *Megkezdett beszélgetés Tóttösy Beatricével*, Jelenkor 1998/7–8., 743–746.

gépfegyverezte egy tank, ám amit nem képzelhettünk, kapunk szobánk falán két ágyúlövést. Ránk fújt a kinyíló téglafal pora. A lakás minden ablaka kitört, de mi, csoda folytán, épen maradtunk. A bútorok fele rom lett.⁴⁴

A két házaspár barátságának dokumentumai közé tartozik az említett útinaplón és a két 1956-os visszaemlékezésen kívül Mészöly Miklós Nemes Nagy Ágnes sírjánál mondott nekrológja,⁴⁵ illetve Lengyel Balázs *Két Róma* című írásának egyes részletei. Ezeket egészítik ki az itt közreadott levelek, melyeknek jelentős része utazásaik során keletkezett – a térbeli távollét mintha csak erősítette volna mindent túlélő ragaszkodásukat egymáshoz.

A két házaspár leveleiből néhány megjelent a következő válogatásokban: *Nemes Nagy Ágnes levelesládája. Válogatott levelezésnek kis gyűjteménye*, szerk. LENGYEL Balázs, KERÉK Vera, Magyar Írószövetség, Belvárosi, 1995.; *Újholdak és régi mesterek. Lengyel Balázs leveleskönyve*, szerk. BUDA Attila, Enciklopédia, Budapest, 1999.; FOGARASSY Miklós, *Mészöly Miklós levelesládájából*, Holmi, 2004/2, 205–222.

A most közreadott válogatás a Nemes Nagy Ágnes- és a Mészöly Miklós-hagyaték Petőfi Irodalmi Múzeumban található levelezésanyagának jellemző típusaiból mutat be néhányat.

A levelek jelentős csoportja a Szigligeti Alkotóházhoz kötődik, ahol születnek és ahova érkeznek a házaspárok által írt levelek. Ezt a sűrű irodalmi atmoszférát tükrözi Nemes Nagy Ágnes levele (7.) és ott íródik például a Mészöly-házaspár egyik négykezes levele (1.) A levelek gyakori témái az utazások, illetve a találkozások szervezése. Kedves invitáló levél olvasható Mészöly Miklóstól (5.), melynek a dátuma a válaszlevél (6.) alapján volt azonosítható. A levelek arról is

tanúbizonyságot tesznek, hogy folyamatosan figyelemmel kísérik egymás készülő és frissen megjelent munkáit. Reflexióik a néhány szavas minősítéstől a bővebben kifejtett esszészerű értelmezésekig terjednek. (2.; 4.; 5.) Polcz Alaine-re különösen jellemző, hogy a társaságon belüli kapcsolatokat szívesen elemzi. (1.)

A most közölt anyag az írói hagyatékokban jelenleg kutatható levelezésből ad ízelítőt. Kapcsolattörténetük elérhető dokumentumai terveink szerint önálló kötetben is megjelenik majd a későbbiekben.

A szövegközlésben a levelek fejlécében a feladók és címzettek nevei szerepelnek, valamint a dokumentum e válogatás szerinti sorszáma. Alatta a tényleges vagy kikövetkeztetett dátum olvasható. Az utólag kikövetkeztetett dátumelem szögletes zárójelben áll. A kéziratok levelek közlése betűhű, az aláhúzásokra és egyéb levélírói jelölésekre is kiterjedően. Az áthúzások, törlések a szövegben csúcsos zárójelben szerepelnek, ha olvashatók.

Ezúton is köszönjük Buda Attilának a dokumentumok feldolgozásához nyújtott sokrétű segítségét.

⁴⁴ LENGYEL Balázs, *Mit érnek a tárgyak?* Eső 2002/1, 56–59.

⁴⁵ Mészöly Miklós: *Hódolat és csend a költő sírjánál. Ma temetik Nemes Nagy Ágnest. = Erkölcs és rémület között, I. m.*, 146–149., Ld. még: Magyar Hírlap, 1991. augusztus 30., kötetbeli változat: Mészöly Miklós: *Sunt lacrimae rerum.* = Uő., *A tágasság iskolája*, Szépírodalmi, Budapest, 1977, 250–253.

Mándy Iván és John Batki levelezése elé

/

Darvasi Ferenc

John Batki és Mándy kapcsolata

Mándy Iván írásait számos nyelvre lefordították. Művei megjelentek angolul, bolgárul, csehül, észtül, franciául, katalánul, lengyelül, litvánul, németül, oroszul és szlovákul. Egy teljes kötetnyi Mándy-novellát Albert Tezla ültetett át először angolra.¹ Tezlát követően a képzőművész, író és műfordító John Batki fordított Mándyt. Az 1942-ben született Batki 1956 novemberében családjával elhagyta Magyarországot: Ausztriába menekültek, ahonnan 1957 februárjában vándoroltak ki az Amerikai Egyesült Államokba. A New York állambeli Syracuse-ban telepedtek le, ahol John Batki azóta is él. Batki 1969-től publikál verseket, novellákat, rajzokat. Két verseskötete is megjelent.² Mándy mellett Csiki László-, József Attila-, Krasznahorkai László-, Krúdy Gyula-, Lengyel Péter- és Szép Ernő-fordításai láttak napvilágot. Mándytól könyv formájában először a *Magukra maradtak* jelent meg az ő átültetésében,³ Ottlik *Hajónaplója*, Mészöly

1 MANDY, Iván, *On the Balcony. Selected Short Stories*, transl. Albert TEZLA, Corvina, Budapest, 1988, 129.

2 Batki, John, *The Mad Shoemaker*, Toothpaste Press, Iowa, 1973, [unpag.]; és Uo., *Falling Upwards* (Dolphin Editions, Cambridge, 1976, [32].)

3 *Left Behind* címmel, *A Hungarian Quartet. Four Contemporary Short Novels*, transl. John BATKI, Corvina, Budapest, 1991, 173. kötetben.

Miklós *Megbocsátása* és Esterházy Péter *Fuhasrokja* mellett. Ezt követően az *Előadók, társszerzők* novellái, valamint a *Fabulya feleségei* jött ki a fordításában egy kötetben,⁴ majd elbeszélések, novellák.⁵

Kapcsolatukról – levelezésükön túl – John Batki két publikációjából⁶ és egy beszélgetésből⁷ tudhatunk meg többet. Levelezésük bő 8 évig, 1987. január 7-től 1995. szeptember 11-ig tartott, tehát majdnem egészen Mándy haláláig. (Sőt, Batki Mándy halála után levelezésben maradt az író özvegyével, dr. Simon Judittal.) John Batki vette fel Mándyval a kapcsolatot, ami idővel egyre inkább barátivá vált. Először 1991-ben találkoztak a PEN Club egy rendezvényén, ahol John Batki József Attila-fordításaiból olvasott fel. Amikor Batki elnyerte a Fullbright-ösztöndíjat Mándy válogatott műveinek fordítására, 1993 júliusától októberéig Budapesten tartózkodott és hetente találkoztak, például moziba jártak: ekkor nézték meg együtt Jim Jarmusch filmjét, az *Éjszaka a Földönt*, valamint Alexandre Rockwell-től a *Levesbent*. Amikor 1995-ben ismét Pestre érkezett Batki – ezúttal Krúdy-ösztöndíjjal –, éppen a Mándy halála előtti, október 5-i estét töltötték együtt.⁸

Mándy és Batki levelezése csak hiányosan maradt az utókorra. Ezt többek között az is bizonyítja, hogy az 1994. június 15-i keltezésű levélben Batki egy olyan, Mándy által írt szigligeti képeslapra utal, aminek hollétééről jelenleg nincs tudomásunk. Mándy nem volt nagy levélgyűjtő: a kapott levelek hátoldalára például gyakran novellákat írt (ahogy arról a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában lévő Mándy-

4 MANDY, Iván, *Fabulya's Wives and Other Stories*, transl. John BATKI, Corvina, Budapest, 1999, 164.

5 MANDY, Iván, *What Was Left. Stories and Novellas*, transl. John BATKI, Noran, Budapest, 1999, 284.

6 John BATKI, *Légy kész jó halálra*, Élet és Irodalom 1995. december 26., 2.; Uo., *Levél Mándy Ivánnak*, 2000 [Kétezer] 1996/4., 36–37.

7 DARVASI Ferenc, „Számomra ő maga volt Pest” = Uo., *Köztünk vagy. Beszélgetések Mándy Ivánról*, Corvina, Budapest, 2015, 213–223.

8 Buster Keaton-filmeket néztek a Toldi moziban, majd vacsorázni mentek a Dessewffy utcai Off Broadwaybe. A vacsora végeztével Mándy megmutatta Jókai utcai szülőházát dr. Simon Juditnak, Szilágyi Ágnes Juditnak (történész, Mándy Iván volt a nagybátyja és az esküvői tanúja) és Batkinak.

kéziratok némelyike tanúskodik). Nem jelenthető ki bizonyossággal, hogy ezen a módon vesztetett el egy vagy több Batki-levél, de nem is zárható ki. Mándy köztudomásúlag nem szeretett levelet írni, így nem meglepő, hogy jóval kevesebb Mándy-levélről tudunk a Batki-levelekhez képest. Ráadásul valószínű, hogy a Batkinak írt levelek közül sem maradt meg mind. Az elveszett levelek számával kapcsolatban Mándy fordítója sem tudott pontos adattal szolgálni. Az összegyűjtött 18 levélből 12-t írt Batki, 6-ot Mándy. Ezek közül 7 darab a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárának birtokában van, a többi magántulajdon részét képezi.

A levelek közlésének elveiről

Egységesítve, középre zártan szerepel a levelezők neve, a dokumentumok sorszáma, datálása – függetlenül attól, hogy a dátum az eredeti levélben hol található. A megírás ideje mindig teljes (év, hó, nap), akkor is, ha az eredeti levélben rövidítve (pl.: 1991. aug. 22.) adták meg. A levelek szövegéből a balra zárt megszólítás ki van emelve, a kettő között térköz található. Minden közlés teljes, azaz a kihúzásokat és a beillesztéseket, kiegészítéseket, valamint a levélíró kiemeléseit is az eredetinek megfelelően tartalmazza. Formailag a levelek szövege egységesített, az eredeti bekezdéseket természetesen megtartja, de sorkizárt szedéssel. A kézírástos leveleket betűhíven közöljük, az aláhúzásokra és egyéb levélíró jelölésekre is kiterjedően. A pontosan reprodukált, de esetleg mégis elbizonytalanító szavakat [!], az áthúzást, törlést < > jelöli, maga az áthúzott szöveg a < > jelek között olvasható.

|:| jelzi a levél bármely részén lévő beillesztést. Ha egy gépiratnál a levélíró azonnal javította az elütést, az jelöletlen marad. Ahol helyesírási hibák fakadtak abból, hogy az írógépről hiányzott néhány hosszú magánhangzó (í, ú, ű), ott a szöveget a mai helyesírási

gyakorlat szerint közöljük. Ahol John Batki kérésére kimaradt egy rövid rész, azt (...) jelzi. A búcsúformula mindig új bekezdés. Az aláírás jobbra zárva található, mindig az autográf aláírásnak megfelelő teljességgel.

A leveleket a *Kéziratleírás, lelőhely* megadása, illetve a *Tárgyi és nyelvi jegyzetek* követik. Az előbbi a fizikai leírást, valamint a címezést és a feladót tartalmazza; közgyűjteményben található levél esetén a jelzetét, illetve ha nyomtatásban megjelent, a forrást is. A címezés és a feladó az eredetitől eltérően, egy-egy sorban, egységenként vesszővel elválasztva található. A *Tárgyi és nyelvi jegyzetek* a földrajzi/topográfiai nevek kivételével minden, a megértést segítő szót, kifejezést magyaráz, szükség esetén párhuzamos szöveghehellyel alátámaszt, kiegészít. A magyarázandó szó, szavak vastagon kiemelve olvashatók, majd kettőspont következik, amit kisbetűvel, folyamatosan a magyarázat követ.

1. John Batki – Mándy Ivánnak

Syracuse, 1987. január 7.

Kedves Mándy úr!

A magyar PEN-en keresztül irányítom ezt a levelet, mivelhogy Kőrösy Mária és Kunos [!] László személyében, a PEN megbízására kezdtem az általuk küldött novella, a Magukra maradtak fordításába.

Az ön műveit tavaly óta egyre növekvő, most már mohónak mondható érdeklődéssel olvasom, író- és fordítókedvem virulására. Listán mellékelem a meglevő (és elolvasott) (és újraolvasásra váró) köteteket. Minél hamarabb meg szeretném kapni a hiányzó műveket, e célból írtam a Kedves Kőrösy Máriának.

Mellékelem az Önéletrajz fordítását. Úgy hiszem, ilyen pontosan jól sikerült munkát jó régóta nem végeztem. (Már vagy tizenöt éve, hogy több mint 200 József Attila verset megostromoltam, egynéhányat aránylag kevésbé nyomorítván. Azóta csak egypár Krúdy és Örkény novellát fordítottam és adtam ki.) Szóval itt az idő, hogy neki-rugaszkodjak egy újabb nagy munkába. [!] Egy nagyobbfajta, igazi, Mándy-válogatás fordításába. A szerző remélhető beleegyezésével és esetleges segítségével.

A Magukra maradtak (LEFT TO THEMSELVES) meglesz február közepére. Ha megkapom az Ön engedélyét a nagyobb munkához, először is egy válogatást kellene összeállítani. Én egy regényre (A huszonegyedik utca) és vagy 3-400 oldalas novella, stb [!] válogatásra gondolok. – Tudnom kellene, ki-mit [!] fordított eddig.

Van saját „anyagi” érdekem is: megpályázom a washingtoni National Endowment for the Arts (NEA) fordítási díját. Októberben lesz kihirdetve, és a díj elnyeréséhez a szerző írásbeli engedélye is szükséges.

Ha minden jól megy, ez év folyamán szeretnék személyesen is találkozni Önnel.

Várva válaszát,
melegen üdvözlő híve,

John Batki

P.S. Egypár kérdés a Magukra maradtak-ról:

22. o. Zöldkabát kapitány: a John Buchan Greenmantle-je volna?

40. o. A KÖLES TOLVAJ. Egy könyv címe? Szerző?

48. o. Messze-messze idegenben... Ez idézet? Kitől?

75. o. Tebenned biztunk... Melyik zsoltár?

Uram, téged tartottunk...

TRANSLATOR'S RESUME: John Batki

I was born in Hungary in 1942 and left that country at the age of 14, since when I have been living in the United States, becoming a U.S. citizen in 1962. I speak, read and write Hungarian, having maintained active contact with the language via constant readings in its rich literature, periodic visits to Hungary (in 1964, 1970, 1976 and 1986) and translating Hungarian poetry and prose into English.

After graduation from Wm. Nottingham High School in Syracuse, I studied biology and art history at Columbia College, with a B.A. in 1964. I began translating the poetry of Attila Jozsef in 1968 following Donald Justice's suggestion and presented the translations for my master's thesis at the Syracuse University Creative Writing Program in 1969. Having translated over two hundred poems in about two years, I published a selection of about one-fourth of the material in 1973. (Carcanet Press). The University of Iowa Press issued a paper-

back reprint in 1976. A grant from the Institute of Cultural Relations (Budapest) enabled me to spend the summer of 1970 in Hungary. As assistant to Paul Engle at the University of Iowa's International Writing Program I worked, among other projects, with Frederic Will on a proposed anthology of Hungarian poetry in English translation. Although our volume did not materialize, many of my translations appeared in periodicals. My own fiction was published by The New Yorker, one of the stories winning the O. Henry Award (1972), while my first collection of poems, The Mad Shoemaker, saw light in an edition by Toothpaste Press. A later selection, Falling Upwards, bears the Dolphin Editions imprint (Cambridge, Mass. 1976; publisher: Stratis Haviaras). I started to translate Hungarian prose writers, notably Gyula Krudy, while in Cambridge, where I served as Briggs–Copeland Lecturer at Harvard (1975–78). Meanwhile I started to read extensively the writings of leading Hungarian contemporaries, such as D. Tandori and P. Esterhazy. Over the last few years I have come to realise that Iván Mándy's work carries a significance that even in Hungary has been widely recognized only in the past decade. During my recent visit there (Sept. 1986) I expressed my interest to the staff of the Hungarian PEN Club, who offered to place me in touch with the author. The brevity of my visit precluded a meeting at that time, but I look forward to one in 1987, while establishing contact in letters with Mr. Mándy. I am currently at work, on a commission from the Hungarian PEN (with the author's approval) on a translation of the latest volume by him, the 93–page novella, Magukra maradtak (Left to Themselves), published in 1986. Translating a definitive SELECTED PROSE from Mr. Mándy's work promises to be a task of greater magnitude than my Attila Jozsef, and I am looking forward to a busy and rewarding two years.

(ezt adtam be a N.E.A. pályázatra, az Önéletrajz fordításával)

7:I:87

Meglevő kötetei

Regények
Egyérintő
Mi van Verával?
Egy ember álma
A villamos
Tájak, az én tájaim
Átkelés
Magukra maradtak

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, gépírással kiegészítéssel, borítékkal. Batki önéletrajza gépelt, minden más kézírásos.

Címzés: Mándy Iván, c/o Magyar PEN Club, Vörösmarty tér 3, BUDAPEST 1051, HUNGARY

Feladó: J. Batki, 211 Lockwood Road, Syracuse, N.Y., 13214 USA

Lelőhely: Magántulajdon.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

PEN-EN: a PEN Club költőket, esszéistákat, prózaírókat tömörítő szervezet, melyet 1921-ben alapítottak Londonban, a magyar tagozata 1926-ban jött létre. Fő célja a nemzeti irodalmak nemzetközi szinten való megismertetése és az egyesülethez tartozó írók munkakapcsolatának a segítése.

A MAGYAR PEN-EN KERESZTÜL IRÁNYÍTOM EZT A LEVELET: A levél ennek megfelelően nem Mándy Aulich utcai címére, hanem a PEN Clubéra lett postázva.

KÖRÖSY MÁRIA: műfordító.

KUNOS [!] LÁSZLÓ: Kúnos László műfordító, szerkesztő, egyetemi tanár, kiadóvezető.

TÖBB MINT 200 JÓZSEF ATTILA-VERSET MEGOSTROMOLTAM: A levél keletkezéséig, 1987-ig Batkinak egy József Attila-fordításkötete jelent meg: *Selected*

Poems and Texts (1973). Később pedig a *Winter Night* (1997), a *Poems and Fragments* (1999) és a *By the Danube* (2002).

EGYPÁR KRÚDY- ÉS ÖRKÉNY-NOVELLÁT FORDÍTOTTAM ÉS ADTAM KI: 1987-ig nem jelent meg Krúdy-fordításkötete, később viszont több is: lefordította a *Napraforgót* (*Sunflower*, 1997), az *Asszonyágok díját* (*Ladies Day*, 2007), *Az élet álmot* (*Life is a Dream*, 2010), a *Rezeda Kázmér szép életét* (*The Charmed Life of Kázmér Rezeda*, 2011), *A kékszalag hőseit* (*Knight of the Cordon Bleu*, 2013) és a *Boldogult úrfikorombant* (*Blessed Days of My Youth*, 2016). Örkény-fordításkötete még nem jelent meg.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS (NEA): az amerikai szövetségi kormány által létrehozott, művészeket támogató független szervezet.

EGYPÁR KÉRDÉS A MAGUKRA MARADTAK-RÓL: A kettőspont után következő felvetések mind Mándy könyvének egy-egy motívumára, szereplőjére vonatkoznak.

2. Mándy Iván – John Batkinak

Budapest, 1987. február 7.

Kedves Bátki János!

Levele megérkezett hozzám. Örömmel látom, hogy írásaimat szívesen olvassa és fordítja. Természetesen hozzájárulok – utólag – az Ön-életrajz című novellám fordításához. (A pályázathoz szükséges írásbeli engedélyemet mellékelem.) Sajnos én magam angolul nem tudok, de Körösy Mária biztosított róla, hogy Ön kiválóan fordít.

Ami a további fordításokat illeti, szeretném felhívni figyelmét arra, hogy Albert Tezla, kedves barátom, az „Ocean at the Window” című kötetében megjelentetett angol nyelven hat novellámat. [!] Szentül tervbe vette egy önálló novelláskötetem fordítását és összeállítását a Corvina részére. Ha további munkáimat – mint jelezte – fordítani szándékozik,

javasolom, hogy az átfedések elkerülése miatt vegye fel a kapcsolatot a Corvina Kiadóval, vagy A. Tezlával. (University of Minnesota.) Munkáim bibliográfiáját Körösy Mária meg fogja Önnek küldeni.

Levele végén a feltett kérdésekre a következőket válaszolnám:

Zöldkabát kapitány – kitalált szimbolikus figura, a gyerekek úgy fohászkodnak hozzá – novelláimban – mint egy istenhez.

Köles tolvaj – Valóban egy könyv címe, de írója ismeretlen volt számomra, nevét nyomban el is felejtettem.

Messze, messze idegenben... – töredék egy régi gyerekversből / ismeretlen szerző/.

Tebenned bízunk eleitől fogva – 90.-ik [!] zsoltár.

Végül pedig szeretném, ha személyesen is megismerkednénk. Ha Budapestre jön, kérem, hívjon fel /325–696/, addig is

Szeretettel üdvözlö:

Mándy Iván

Kéziratleírás, lelőhely

Gépirat, autográf aláírással, boríték nélkül.

Lelőhely: Magántulajdon.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

A PÁLYÁZATHOZ: John Batki *Translation of selected prose of Mándy Ivan* címmel pályázott 1987-ben, de ekkor nem kapott ösztöndíjat a National Endowment for the Arts-tól.

ALBERT TEZLA: irodalomtörténész, bibliográfus, műfordító.

„OCEAN AT THE WINDOW” CÍMŰ KÖTETÉBEN: *Az Ocean at the Window. Hungarian Prose and Poetry since 1945* című antológia 1980-ban jelent meg Minneapolisban, a University of Minnesota Press gondozásában, Albert Tezla szerkesztésében.

MEGJELENTETETT ANGOL NYELVEN HAT NOVELLÁMAT: *A Dinnyeevöket* (*The Watermelon Eaters*), a *Nyarálást* (*A Summer Holiday*), a *King Kongot* (*King*

Kong), a *Zoro halálát* (*The Death of Zoro*), *A siker fényében* (*In the Spotlight*) és a *Mit akarhat egy író?*-t (*What Can a Writer Want?*).

TERVBE VETTE EGY ÖNÁLLÓ NOVELLÁSKÖTETEM FORDÍTÁSÁT ÉS ÖSSZEÁLLÍTÁSÁT A CORVINA RÉSZÉRE: Ez a kötet jelent meg 1988-ban *On the Balcony. Selected Short Stories* címmel.

ZÖLDKABÁT KAPITÁNY: *A Régi idők mozija Rin-Tin-Tin* című fejezetének és a *Magukra maradtaknak* a szereplője.

KÖLES TOLVAJ: *A Magukra maradtakban* tűnik fel. Ludwig Bechstein könyve jelent meg *A kölestolvaj* címmel a Móránál 1984-ben. A könyvről egyébként lehetett tudomása Mándynak, mert azt Lengyel Balázs, Rab Zsuzsa és Rónay György fordította és dolgozta át, akik közül Lengyel és Rónay is a barátja volt.

3. John Batki – Mándy Ivánnak

Syracuse, 1991. 07. 26.

Kedves Mándy Iván!

Nagyon örülök, hogy találkoztunk a múltkor. Megtisztelésnek [!] tartom, hogy eljött az idegen nyelvű felolvasásra abban a kánikulában, abban a füledt helyiségben. Air conditioning, meg melltartók, még aránylag ismeretlenek Pesten. Legalább szép unokahúgocskáimon legeltethette szemét. Más nemigen volt ott néznivaló! Nekem is nagyon tetszenek ők, kár (vagy talán jobb is így?!), hogy olyan messze laknak, Kaliforniában.

Találkozásunk örömére azóta lefordítottam még egy Mándy-novellát, a Londoni képeslapot. Két másikat a kötetből (A kavicsot és az Önéletrajzot) elküldök Kőrösy Máriának, a Magyar PEN következő száma számára. (Szamárságot mondtam?)

Most olvastam csak az Előadók, Társszerzők [!] 1987-es kiadását, gyönyörtől olvadozom, és persze az egész kötetet le akarom fordíta-

ni. Egyelőre meg kell elégedni a címadó ciklus fordításával. Szeretném tudni, mi lett ezekből angolra fordítva, az egy Előadó hazamegy-en kívül („Lecturer Goes Home”, a Tezla-kötetben). És egy írásbeli engedélyt kérnék, hogy „I give my permission to John Batki to translate and present for publication the twelve stories in Előadók, társszerzők [Lectures, Co-authors], (Budapest, 1987).”

Ez évben megint meg fogom „pályázni” az NEA (National Endowment for the Arts) fordítói ösztöndíját, remélem, jobb eredménnyel. Ha sikerül is, az a segély csak jövő ősze lenne érvényes.

Mindenesetre még az idén meg akarom kezdeni a fordítást, mégpedig az Előadók novellákkal. Amint 3-4 elkészül, elküldhetem ezeket amerikai vagy angol könyvkiadókhöz.

Ha ősszel sikerül ismét eljutnom Pestre, nagyon örülnék, hogyha találkozhatnánk, beszélgethetnénk, kertben-téren elüldögélhetnénk...

Meleg üdvözléssel,

John Batki

Kéziratleírás, lelőhely

Gépirat, autográf aláírással, borítékkal.

Címzés: MÁNDY IVÁN úrnak, H-1054 BUDAPEST, Aulich u. 7, HUNGARY

Feladó: JOHN BATKI, 211 LOCKWOOD RD., SYRACUSE, NY 13214, (615) 445-0137

Lelőhely: Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára V. 5495/11/7.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

ELJÖTT AZ IDEGEN NYELVŰ FELOLVASÁSRA: Mándy és Batki ekkor, ezen a rendezvényen találkoztak először, ahová a PEN Club hívta meg Batkit, hogy olvassa fel a József Attila-fordításait. (Eddigre Batki már lefordította a *Magukra maradtakat*, ami a *Hungarian Quartet*ben jelent meg, 1991-ben, a Corvinánál.)

UNOKAHÚGCSKÁIMON: Az unokahúgok John Batki öccsének, dr. Steven Batkinak a lányai: az akkor 18 éves Maya és 16 éves Eden, akiket John Batki bemutatott a rendezvény után Mándynak. John Batki rokonai és Mándy többet nem találkoztak, a rokonság másnap már elutazott. (John Batki szóbeli közlése.)

KÉT MÁSIKAT A KÖTETBŐL: Mándy Iván: *Önéletrajz*. Magvető, Budapest, 1989.

A MAGYAR PEN KÖVETKEZŐ SZÁMA SZÁMÁRA: The Hungarian P.E.N. ~ Le P.E.N. Hongrois; angol és francia fordításban közölte magyar írók műveit, az Előadók, társszerzők 1987-es kiadását: *A Mi van Verával?* és az *Arnold, a bálnavadász* szerepelt egy kötetben ekkor.

A TEZLA-KÖTETBEN: Iván Mándy: *On the Balcony*. Corvina, Budapest, 1988. Az *Előadók, társszerzőkből* – az *Előadó hazamegy* mellett – az *Előadás a Várban* (*Lecturer on Castle Hill*) is szerepel az *On the Balcony*-ban. Az *Ocean at the Window* Mándy-fordításai közt nincs részlet az *Előadók, társszerzőkből*.

...IN ELŐADÓK, TÁRSSZERZŐK [LECTURES, CO-AUTHORS], (BUDAPEST, 1987): MAGYARUL: „Engedélyezem, hogy John Bátki lefordítsa és kiadásra ajánlja az Előadók, társszerzők tizenkét történetét.”

KERTBEN-TÉREN ELÜLDÖGÉLHETNÉNK...: Következőleg 1993-ban jött John Batki Magyarországra, ahol júliustól októberig tartózkodott (lásd Darvasi Ferenc: *Köztünk vagy. Beszélgetések Mándy Ivánról*. Corvina, Budapest, 2015. 215.), és közben hetente találkozott Mándyval.

4. Mándy Iván – John Batkinak

Budapest, 1991. augusztus 14.

Kedves John Bátki!

Mitagadás, [!] az unokahúgcskák valóban rendkívül csinosak, mesze kiemelkedtek a mezőnyből. Egyébként már régen szerettem volna találkozni Önnel, a Magukra maradtak fordítójával. Valahogy az

a kedvenc könyvem. Kissé ostoba kifejezés, de úgy érzem, ebben tudtam a legtöbbet adni a világból.

De talán a legriasztóbb korszakom az Előadók és társszerzők. [!] Hiszen ez maga az abszurditás. Nagyon örülök, hogy ennyire közel áll Önhöz. És most hadd térjek át a tegezésre. Az önözés valahogy túl ünnepélyes és ugyanakkor nagyképű.

Természetesen örömmel adok engedélyt a fordításra. Nem hinném, hogy mást lefordítottak volna, mint ami a Tezla kötetben megjelent. Sőt, ebben egészen bizonyos vagyok.

Nagyon szeretném, ha sikerülne a fordítói ösztöndíjat megkapnod.

Arra kérek, ha Pestre jössz, hívjál fel, igaz, már (vagy még) nincsenek kávéházak, de egy presszóban is jól el lehet dumálni.

Szeretettel üdvözöl

Mándy Iván

Kéziratleírás, lelőhely

Gépirat, autográf aláírással, boríték nélkül.

Lelőhely: Magántulajdon.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

HA SIKERÜLNE A FORDÍTÓI ÖSZTÖNDÍJAT MEGKAPNOD: Bár Mándy megadta a fordítási engedélyt az *Előadók, társszerzőkre*, Batki végül nem pályázott. Viszont később – mindenféle ösztöndíj nélkül – elkészítette az *Előadók* fordítását, ami 1999-ben meg is jelent a Corvinánál a *Fabulya's Wives and Other Stories* című kötetben.

5. John Batki – Mándy Ivánnak

Syracuse, 1991. aug. 22.

Kedves Iván!

Köszönöm leveledet és az engedélyt a Társszerzők... fordítására. Nagyon-nagyon remélem, hogy hamar hozzájutok, mármint hogy meg lesz [!] az anyagi támogatás, ami ezt lehetővé teszi. Nem várok az amerikai NEA-ra, ami csak 1992. őszén lesz kiosztva. Időközben már megpályáztam a bp.-i Füst Milán Fordítói Alapítvány ösztöndíját is, ez ez év októberében lesz aktuális.×

Sőt, arra is van remény, hogy októberben Budapestre látogathatok egy pár hétre. Ugyanis Szép Ernő Emberszag c. emlékiratának fordítását azzal szeretném elkezdni, hogy az ő és társai által elvégzett „erőltetett menet”-et én magam is bejárom, gyalog, okt. 20-án.

Kőrösy Máriának már elküldtem az Önéletrajz és a Kavics fordításait. Meg van a Londoni képeslap is, ha volna hely erre a hosszabb novellára. Itteni magazinet [!] is meg fogok próbálni ezzel a 3 fordítással. Sajnálom, hogy a Nem Yorker „túl soknak” találta a Magukra maradtakat.

Még egy kérdés: az ARTISJUS-tól is kéne talán egy engedély/megegyezés-forma papír, angolul, hogy az Előadók, társszerzők fordítása kóser. Ez ügyben írtam már Kátai Katalinnak, lehet, hogy ő jelentkezni fog.

Szeretettel üdvözl (a viszontlátás reményében)

John Batki

× Ezenkívül még írtam Vásárhelyi Miklósnak, aki (állítólag) a Soros Alapítvány kurátora.

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, borítékkal.

Címzés: Mándy Iván úrnak, 1054 BUDAPEST, Aulich u. 7, HUNGARY

Feladó: J. Batki, 211 Lockwood Rd., Syracuse, N.Y. 13214, USA

Lelőhely: Magántulajdon.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

MEGPÁLYÁZTAM A BP.-I FÜST MILÁN FORDÍTÓI ALAPÍTVÁNY ÖSZTÖNDÍJÁT IS: Batki ezen a pályázaton nem nyert ösztöndíjat.

SZÉP ERNŐ EMBERSZAG C. EMLÉKIRATÁNAK FORDÍTÁSÁT: *Az Emberszag* fordítása, a *The Smell of Humans* 1994-ben jelent meg a Corvina és a CEU gondozásában.

MAGAM IS BEJÁROM, GYALOG: Végül Batki nem tette meg ezt a Tandori Dezsővel közösen tervezett túrát. (John Batki szóbeli közlése.) A túra tervével kapcsolatban lásd még: John Batki: *Levél Mándy Ivánnak*. 2000 [Kétezer] 1996/4. 36–37.

A NEM YORKER „TÚL SOKNAK” TALÁLTA A MAGUKRA MARADTAKAT: Batki a fordítást a The New Yorker szerkesztőjének, Roger Angellnek küldte, aki azt mondta Mándyra: „this wine doesn’t travel well”, ami annyit tesz, hogy „jó bor, de csak helyben fogyasztható”, tehát hogy az egyébként jó szöveg Magyarország határain túl nem igazán értelmezhető. (John Batki szóbeli közlése.)

KÁTAI KATALINNAK: az irodalmi és színházi ügynökség igazgatója volt az Artisjusnál.

VÁSÁRHELYI MIKLÓSNAK, AKI (ÁLLÍTÓLAG) A SOROS ALAPÍTVÁNY KURÁTORA: Vásárhelyi 1991-ben Dornbach Alajossal karöltve töltötte be az alapítvány alelnöki tisztségét.

6. Mándy Iván – John Batkinak

Szigliget, 1992. május 30.

Kedves János!

Majgon örülök az elbeszélés megjelenésének.

Természetesen engedélyezem, mindkettőt, hiszen számomra ez igazán sokat jelent.

Ami a honoráriumot illeti: úgy érzem, hogy a fordítói tiszteletdíj teljes egészében Téged illet, hiszen a fordítás a Te műved.

Nagyon kedves, hogy az unokahúgaid Pestre jönnek, dehát [!] jó lenne már Veled is összejönni. Bízunk az Ösztöndíjban!

A viszontlátásig is szeretettel üdvözlöl

Iván

Kéziratleírás, lelőhely

Gépirat, autográf aláírással, boríték nélkül.

Lelőhely: Magántulajdon.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

AZ ELBESZÉLÉS MEGJELENÉSÉNEK: A Batki lefordította Mándy-novella, a *Londoni képeslap (Postcard from London)* az International Quarterly 1992/1-es számában jelent meg, Tallahassee-ben.

ENGEDÉLYEZEM, MINDKETTŐT: az *Isten* és az *Előszó helyett* című novellákat, melyek fordítása (*God*, illetve *In Place of a Foreword* címmel) Cambridge-ben, a Harvard Review 2. számában jelent meg, 1992-ben.

BÍZZUNK AZ ÖSZTÖNDÍJBAN: A Fullbright-ösztöndíjat pályázta meg ekkor Batki *Fordítások Mándy Iván prózájából* címmel. El is nyerte az ösztöndíjat, így 1993 júniusától novemberéig Mándy-művek fordításával foglalkozott Budapesten. Az ekkor lefordított írások nagy része 1999-ben, a Noran Kiadó gondozásában jelent meg Budapesten *What Was Left* címmel.

7. John Batki – Mándy Ivánnak

Syracuse, 1993. december 9.

Drága Iván!

Majdnem 6 hónap Budapest után majd' kiszakadt (autógázosított) tüdővel, kissé letörten (habár a Te és kedves családotod segítségével nélkül ki tudja mennyivel olyanabbul) itthon nézhetek körül, A Nagy Semmibe, ismét.

Először is sok-sok szeretettel, hálás köszönettel köszöntelek 75. születésnapod előtt. Ha nem lennének írásaid, számomra Pest se lenne (már); és ha mégis van valami/valaki Pesten, ha maradt valami Pestből, akkor az is Te vagy. – az [!] a friss levegő, csend és igazság, ami az eldobott villamosjegy nyomában suhan a járdára most hullott hó felé.

Ilyesvalamit érthettem, amikor elköszönőben valami olyasmit makogtam, hogy fordításod befejezésével az én „fontosságom”(?) hirtelen nagyon megcsökkent – tudniillik a fordító csak addig fordító, amíg valakit fordít...

Az igazán félelmetes dolog az volt, hogy a magyar nyelv(ezet) újra kezdte hódítani agyvelőcském amúgy is talán (az itteni nyelv által) már-már túlterhelt mezsgyéit.

Féléven belül mintha egy kicsit, egy icipicit... elkezdtem volna felejtgetni talált, féltve őrzött nyelv-kincseimet: |; és így elfecsérelni a :| 37 év után már lassan érvényessé váló amerikai írói állampolgárságomat. Ez a szörnyű a nyelvben, magában a nyelvben, (akármelyikben) – ahogy Ottlik is megállapítja valahol – ezek az imilyen-amolyan (nemzeti) nyelvek csak itt, vagy amott érvényesek.

Számodra viszont csak jót jelent visszatérésem Amerikába, vissza az itteni nyelvbe. Látom, hogy fordításaimat még egy (utolsó?) átolvasás/átírás fogja befejezni – csupán a nyelv szempontjából, mielőtt egy kiadói szerkesztő kezeibe átnyújthatom a kéziratot.

A leendő kiadó Veled valószínűleg külön szerződést fog kötni. E célból egyenesen Neked írjanak? Vagy az ARTISJUS-ba? (És ha oda, akkor személyesen kinek?) Légy szíves, informálj...

Most pedig elköszönök, de előbb szívélyes üdvözlést, karácsonyi jókívánságot küldök Konyhád varázslatos Tündérének, Kedves feleségednek (...)!

Téged is szeretettel ölel

János

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, boríték nélkül. A levelet egy ősi homokóra-motívum, hieroglifa zárja, ami szötteken is szokott szerepelni. (John Batki jelentős szőnyeggyűjteménnyel rendelkezik, érdeklődésének egyik fő területe ez.) Ugyanez a homokóra szerepel az 1994. június 3-i, 1994. június 15-i, 1994. augusztus 29-i és 1995. január 5-i levél zárlataként.

Lelőhely: Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára V. 5495/11/1.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

AHOGY OTTLIK IS MEGÁLLAPÍTJA VALAHOL: John Batki nem emlékszik már rá, hogy pontosan melyik Ottlik-szöveghelyre gondolhatott itt. Mindenesetre az általa fordított *Budában* többször fölmerül ilyen, a nyelvek korlátozott érvényességére vonatkozó gondolat.

8. John Batki – Mátyás Ivánnak

Syracuse, 1994. június 3.

Kedves Iván!

Nagyon köszönöm a Budapesti legendákat, a szép dedikációval. Különösen élveztem a két új írást a kötet elején. Ahogy Lear király mondja (nem tudom, Arany hogyan fordította): „Ripeness is All.”

Éppen most olvastam Egy hobbant vénember naplóját, [!] a new york-i Vintage International sorozat kiadása. Ugyanebben a sorozatban jelent meg Nabokov több kötete, Faulkneré is, meg Hrabal, Auden, stb. A Te műveid is ide tartoznak! (Egy magyar írást adtak ki eddig: A feleségem történeté-t.) Nemrég küldtem el a sorozat szerkesztőjének A Fabulya feleségeit és az Előadók, társszerzők-et. (Alfred Knopf Kiadó gondozásában.)

Más kiadókval is kapcsolatban vagyok: New Directions és Yale. Kedvező válasz esetében azonnal értesítelek.

Addig is mindenesetre jó lenne, ha volna Tőled egy engedélyem, ami feljogosít arra, hogy fordításaimat Te beleegyezéseddel Kiadónak ajánlhassam. Kérlek, hogy légy szíves a mellékelt engedélyt aláírni és visszaküldeni.

Remélem, hogy jó egészségben vagy; jársz Szigligetre?

Sajnos a Collegium Budapest nem méltatott ösztöndíjra ez évben. Mindenféle szociográfia és közgazdászati kell nekik, de „Krúdy világa” – az nem. Legalábbis nem idén. Hát talán jövőre...

Sok szeretettel üdvözöllek Téged, Kedves feleségedet, édes unokahugodat [!]

János

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, boríték nélkül. A levelet itt is egy ősi homokóra-motívum zárja. Ugyanez szerepel az 1993. december 9-i,

1994. június 15-i, 1994. augusztus 29-i és 1995. január 5-i levél zárlatként.

Lelőhely: Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára V. 5495/11/2.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

BUDAPESTI LEGENDÁKAT: Mátyás Iván: *Budapesti legendák*. Városháza, Budapest, 1994.

A SZÉP DEDIKÁCIÓVAL: A dedikáció szövege: „Jánosnak nagy szeretettel Iván 994. máj. 24.” Lelőhely: magántulajdon.

A KÉT ÚJ ÍRÁST: Batki itt az *Egy kapualj* és az *Egy udvar* című írásokra utal, melyek – a kötetben szereplő többi írással ellentétben – a *Buda-pesti legendák*ban jelentek meg először könyvben.

(NEM TUDOM, ARANY HOGYAN FORDÍTOTTA): „Ripeness is All.”: Az idézett rész a szövegkörnyezetével az eredetiben: „What, in ill thoughts again? Men must endure / Their going hence, even as their coming hither; / Ripeness is all: come on.” Vörösmartynál (az ő fordításában, Arany javításaival készült el a *Lear király*): „Hogyan? / Megint rossz gondolat bánt? Embereknek / Kell túrni a jövőt, mint elmenést: / A fő dolog, hogy elszántak legyünk.”

EGY HIBBANT VÉNEMBER NAPLÓJÁT: Tanidzaki Dzsunicshiró (1886–1965) japán író könyve.

(ALFRED KNOPF KIADÓ GONDOZÁSÁBAN.): Itt arra utal Batki, hogy az Alfred Knopf Kiadónál szerette volna megjelentetni a *Fabulyát* és az *Előadókat*. Próbálkozása sikertelen volt.

9. John Batki – Mátyás Ivánnak

[Syracuse], 94. júni. 15.

Iván!

Olvastam Tanizakit, Rád gondoltam. De jó lenne, ha meg lenne magyarul isteni kisregénye: *The Secret History of the Lord of Musashi*.

Muszasi úr titkos története...

És a szintén nagyon finom „Egy macska, egy férfi és egy nő” – olyan jól ír, hogy majdnem minden írása egybe-forr, [!] egységgé válva, ugyanaz az egy írás legyen mind egy mű.

Mint a legnagyobbaké: [!] Beckett, Te, Salinger, Kerouac, Krúdy, Szép, egység, egyetemes egy-szerűség.

Szóval ha megvannak ezek magyarul, olvasd és élvezd őket (biztos már igen).

Köszönet szigligeti kártyátokért. Nagyon akarok viszont-lát(o-gat)ni, és (már ahogy tőlem telik) tervezek egy őszi utat, októberre.

De addig is, kell hogy valami jó hír legyen: jelenleg 2 kiadó (Yale és Knopf) várat válasszal egy hónapja – ami „jó jel” is lehet.

És ma pedig a „Siker fényében” [!] című novelládat, a Mi az, öreg? utolsó 5. darabjaként fordít-gatom; [!] tulajdonképpen újra, újra-fordítás, [!] mert már megvan a Tezla kötetében, „In the Spotlight” címmel. (Én pedig THE SWEET SMELL OF SUCCESS-nek tituláltam, ebben egy kicsit több rivaldafény van, talán.) Persze „sikerem garantált”, ott van a Tezla megbízható, nyugodtan lépkedő középnyugat-amerikai kiejtése, amihez én a saját fogásaimat hozzáadom és a (ritka) hibát kijavítom. Iván, a jövő tudósai, műveiddel foglalkozván, össze fogják hasonlítani A siker fényében Tezla és Batki variációit és így értik majd meg, hogy igazán mit is gondoltál... És hogyan fejezted ki, úgy, szavanként. Ahogy

„Egy hónapig tartott, amíg Vali nénit betuszkolta a liftbe.”

Szóval érdemes munka.

Most olyan hőség van, telített nedves harminc-nem-tudom-hány fok, hogy a computer is bedögölhet. És akkor kézzel kell lemásolni mindent.

Isten éltesse,

János

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, boríték nélkül. A levél végén homokóra-motívummal, akárcsak az 1993. december 9-i, 1994. június 3-i, 1994. augusztus 29-i és 1995. január 5-i levélnél.

Lelőhely: Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára V. 5495/11/4.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

OLVASTAM TANIZAKIT: Tanidzaki Dzsunicsiró.

THE SECRET HISTORY OF THE LORD OF MUSASHI: Eredeti nyelven: *Bushukō Hiwa*. Nem jelent meg magyarul azóta sem.

„EGY MACSKA, EGY FÉRFI ÉS EGY NŐ”: Eredeti nyelven: *Neko to sózó to futari no onna*. Ez sem jelent meg magyarul.

SZÉP: Szép Ernő költő, író, drámaíró.

KÖSZÖNET SZIGLIGETI KÁRTYÁTOKÉRT: Az említett képeslap nincs meg.

TERVEZEK EGY ŐSZI UTAT, OKTÓBERRE: Az 1994 őszi utazás elmaradt, következőleg – mint ahogy az egy későbbi levélből is kiderül – 1995. október 3-án érkezett Pestre Batki.

MÁR MEGVAN A TEZLA KÖTETÉBEN: Két kötetben is megjelent a fordítás: *Ocean at the window*. Ed. Albert Tezla. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1980. És: Iván Mándy: *On the balcony. Selected short stories*. Corvina, Budapest, 1988.

„EGY HÓNAPIG TARTOTT, AMÍG VALI NÉNIT BETUSZKOLTA A LIFTBE.”: Idézet az 1994-ben írt *Egy kapualj* című novellából, mely Mándy *Budapesti legendák* című kötetében jelent meg.

10. Mándy Iván – John Batkinak

Budapest, 1994. június 18.

Kedves János!

Igazán örültem a levelednek, persze még jobban örültem volna, ha Te magad tűntél volna fel, mondjuk Szigligeten, vagy akár egy pesti presszóban, moziban és jól eldumálhattunk volna: |na, könyvekről, lányokról, meg egyéb kellemes dolgokról. Jól esett, [!] hogy olyan kiváló mesterek közé sorolsz, mint Faulkner, Hrabal és a japán „Hibbant vénember” szerzője, aki talán a legközelebb áll hozzám.

Az idő (Szigligeten) pofátlanul komisz volt, de még így is lehetett pihenni, nézelődni és mondjuk, kapirgálni egy olyan novellafélét. Még nem fejeztem be, talán majd úgy húsz év múlva. Hát mindegy.

Én egyébként hiszek benne, hogy Krúdy világa mégiscsak legyőzi a szociográfusokat és egyáltalán mindent. Akkor pedig jövőre mégiscsak összeülhetünk és elbeszélgetünk.

Szeretettel üdvözlök Jutkával együtt

Iván

Kéziratleírás, lelőhely

Gépirat, autográf aláírással, boríték nélkül.

Lelőhely: Magántulajdon.

11. Mátyás Iván – John Batkinak

Budapest, 1994. augusztus 19.

Kedves János!

Köszönöm Marlene Dietrichet, és azt a világot, amit Vele elküldtél. A Film Városától kezdve a pesti kismozikig. [!] Mindent befog ez a világ. Tőlem talán a Fortuna moziban kérdezte meg, hogy „mit tudok Róla?” És éppen jókor. Akkor már tudtam, hogy rövidesen világhírű lesz a Kék angyal-ban. Ezt persze Ő is sejtette, csak éppen nem nyugtatta meg. A siker, a világhír felkavarta. És hát akkor se tűnt el a szomorúság a tekintetéből.

De hát nem akarok én tanulmányt írni Marlene-ről. Hiszen Te sokkal többet tudsz Róla.

Inkább megkérdezem, mi van Veled? Mikor bukkansz fel a pesti mozikban, presszókban? A presszók képe mostanában elég leverő. Hát, ez nem a fénykor.

Szeretettel üdvözöllek Jutkával együtt

Iván

Kéziratleírás, lelőhely

Gépirat, autográf aláírással, boríték nélkül.

Lelőhely: Magántulajdon.

Közlve: Darvasi Ferenc: *Köztünk vagy. Beszélgetések Mátyás Ivánról*. Corvina, Budapest, 2015. 224.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

KÖSZÖNÖM MARLENE DIETRICHET: Mátyás itt Donald Spoto *Falling in love again Marlene Dietrich* című albumát (Little, Brown & Company, Boston–Toronto, 1985) köszöni meg, amit John Batkitól kapott. Mivel John Batki 1994. június 3-i dátummal dedikálta Spoto könyvét, azt az 1994. június 3-i levelével együtt küldhette el Mátyásnak. A dedi-

káció szövege: „Mondd! Mit tudsz te rólam?” Igazad van, Iván. Mindenkitől ezt kérdezi. Szeretettel, János Syracuse. 1994. jún. 3.” (Lelőhely: Magántulajdon.) A dedikáció elején szereplő, beidézett két mondat utalás Mátyás novellájára, a *Marlene Dietrichre*, mely az *Önéletrajz* című kötetben jelent meg 1989-ben. Ennek a kisprózának az utolsó két mondatában Marlene Dietrich szól így az én-elbeszélő felé: „Mondd! Mit tudsz te rólam?” Erre a saját írására utal tehát 1994. augusztus 19-i levelében Mátyás is, amikor arról beszél, hogy „Tőlem talán a Fortuna moziban kérdezte meg, hogy »mit tudok Róla?«”

12. John Batki – Mátyás Ivánnak

Syracuse, 1994. augusztus 29.

Kedves Iván,

Köszönöm soraidat! Jaj de jó lenne megint együtt lenni, mint egy éve...

Örülök, hogy tetszett Marlene. A fényképek mutatják, hogy a berlini színésznőt Hollywood–Amerika 10 éven belül felmorzsolta, átalakította hidegen mosolygó star-rá.

Négy hónap latolgatás után a Knopf Kiadó rövid levélben közölte, hogy írásaidat nagy élvezettel olvasták, és a fordítás is olyan jó, ahogy hallották, de sajnos „nem látják, hogy lehetne a könyvet sikeresen kiadni...” Tehát félnek, hogy nem sikerülne sok példányt eladni. A Harcourt Brace-nél hallottam, hogy Konrád utolsó regényéből 11 ezer példányból 2 ezret adtak el. Úgyhogy most inkább egyetemi kiadókra kell gondolni, ezentúl. Egy kedves helybeli hölgynek azt hiszem lesz ideje a levelezésekre, ha megbízhatjuk ezzel a feladattal. Számomra szeptember–október muszáj, régóta halasztott művészeti munkával lesz tele: a fenti illusztráció pl. 1 oldal az 50 válogatott rajz/kollázsból, amit 50 példányban önnön fénymásolat kiadásomban

fog [!] megjelenni szept. folyamán. Októberben pedig egy 50 méter hosszú festményt állítok ki New Yorkban; vagyis a képeket okt. folyamán kell összeállítanom Nov. [!] 8-i kiállításra, ami január közepéig tart. A dél-manhattani Greenwich Village-i APPLE Restaurant 3 nagy termében lesz kiállításom. Joseph fiam és barátja révén kaptam ezt az alkalmat, úgyhogy a képek árából egy bizonyos százalék a fiút illeti!

Jaj de sajnós ezek a tervek azt jelentik, hogy tervezett októberi Budapesti [!] utamat el kell halasztani...

Valahogy úgy érzem, hogy végső, igazi „életcélom” az irodalmon nem is annyira túl, mint keresztül, átal a képzőművészeti eredményemet „értékesíteni”, végre. Tehát a legjobb, legígéretesebb ok Bp. re, [!] akárhová is, utazni így. Kiállítási/publikálási célból lenne, számomra. Mielőtt túl késő lenne...

Így is, a minél hamarabbi viszontlátás jegyében, írásodat továbbra is nagyon várva – ölel,

János

(aki Judit asszonyt és Ágnes kisasszonyt külön-külön szívélyesen üdvözlö)

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, borítékkal. Maga a levél 4 oldalas, de ezt kiegészíti Batki három illusztrációja, valamint – a 4. oldal hátoldalán – egy gépelt oldal. A három illusztráció: 1. Batki *Man Pop* című képe (a cím a szerző kézírásával szerepel a kép alatt). 2. Batki *Sziget-Füzet-Lepke-Álom-Tákolmány* című képe (alá Batki kézzel írta oda az ajánlást: „Iváné”, és így szignálta: „JB94”). 3. Batki *51 and Going on* című képe (alatta Batki dedikációja: „Ivának”, és a „J.B.94” szignó). A 2-3. képnél is Batki kézírásával szerepel a cím. Az 1. kép a 3. kézírásos oldalon, felül szerepel, a 2-3. kép egy-egy önálló, A/4-es lapon.

A gépelt oldalon – tehát a 4. szöveges oldal hátlapján – pedig a *Mi az, öreg?*-ben szereplő *Látogatás apánál* fordításának részlete található, melyben Batki aláhúzott egy sornyi szöveget, amit kézírással a lap alján meg is ismételt: „Perhaps when that damn book of stories is published at last!” Nyilvánvalóan a saját helyzetükre – hogy a lefordított Mándy-írásokra kiadót keres – utal itt ezzel a kiemeléssel, hiszen a mondat így hangzik magyarul, a *Mi az, öreg?*-ben: „Esetleg, ha végre kijön az a nyomorult novelláskötet!” Ugyanaz a homokóra zárja a levelet, mint az 1993. december 9-it, 1994. június 3-it, 1994. június 15-it és 1995. január 5-it.

Címzés: MÁNDY IVÁN úrnak, H – 1054 BUDAPEST, AULICH U. 7., HUNGARY

Feladó: J. Bálki, 211 Lockwood, SYRACUSE NY. 13214, USA

Lelőhely: Magántulajdon.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

A KÖNYVET SIKERESEN KIADNI: Nem jelent meg a kiadónál a könyv a későbbiekben sem.

HARCOURT BRACE-NÉL: Harcourt Brace Jovanovich kiadó.

KONRÁD UTOLSÓ REGÉNYÉBŐL: A *Kerti mulatságról* van itt szó, ami *A Feast in the Garden* címmel jelent meg Goldstein Imre fordításában 1992-ben.

LESZ IDEJE A LEVELEZÉSEKRE: Arra utal itt Batki, hogy a kiadókkal való levelezést a Mándy-fordítások ügyében kiadhatnák valakinek, ez azonban nem valósult meg, a későbbiekben is ő írt azoknak a kiadónak, akiket Mándyval kapcsolatban keresett meg. (John Batki szóbeli közlése.)

A FENTI ILLUSZTRÁCIÓ: A *Man Pop* című kép.

JUDIT ASSZONYT: Dr. Simon Judit, Mándy Iván felesége.

ÁGNES KISASSZONYT: Szilágyi Ágnes Judit történész, latin-amerikanista, egyetemi tanár, akinek Mándy Iván volt a nagybátyja, egyszersmind az esküvői tanúja.

13. John Batki – Mándy Ivánnak és dr. Simon Juditnak

Syracuse, 1994. október 21.

Kedves Iván és Judit!

Végre egy kiállítás, éspedig New York-ban... [!] Csillagos út az űrbe, de hol s mikor lesz a következő megálló a Duna partján? Remélem hamarosan.

János

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, borítékkal. Az egyetlen írásos oldalon John Batki rajzával. A borítékra tévedésből írta rá Batki Szilágyi [Ágnes] Judit nevét, valójában dr. Simon Judit a levél másik címzettje.

Címzés: Mándy Iván, dr. Szilágyi Judit, H – 1054 BUDAPEST, HUNGARY
Feladó: JOHN BATKI, 211 LOCKWOOD RD., SYRACUSE, NY 13214, (315) 445-0137

Lelőhely: Magántulajdon.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

VÉGRE EGY KIÁLLÍTÁS, ÉSPEDIG NEW YORKBAN...: John Batki *Eurasiaframer-pacific* című kiállítása, melyet a Waverly Place 17. szám alatt, a The Apple Restaurantban rendeztek meg New Yorkban. 1994. november 8-án nyitották meg, és 1995 januárjáig tartott.

14. John Batki – Mándy Ivánnak

[Syracuse], 94. dec. 18.

Kedves Iván!

Még egy év-végi, [!] „ünnepi”, születésnap levél-köszöntés, nagyon sajnálom, nem ott, Nálad, helyben, személyesen, ahogy annyira szeretném.

De hát most úgy remélhetem, hogy márciusban pár hétre mégis Pestre látogathatok, hogy megint „fogyaszthassunk” valamit a Szép Kisasszonykák városában.

Manhattani Képkiallításom (itt kisebb-nagyobb akril festmény) isteni csendjét élvezem; eddig az egyetlen eredmény egy ijesztően krónikus jobb könyök fájdalom, fenyegető! író/rajzoló kéz számára. (Még egy ok a márciusi útra: termál fürdők)... [!]

A fordítói (immár kiadói) fronton: FABULYA'S WIVES AND OTHER STORIES november óta a Syracuse egyetemi kiadónál, januárra ígértek döntést a kiadásról.

Iván, születésnapodra festettem egy létrát, egy jó nagy eléggé [!] rozoga régi 2-méteres [!] létra, szép tavaszi színekkel. Namármost, [!] magát a létrát nem küldhetem most, habár Neked van címezve („Ladder for Mándy”), a fényképet azonban mellékelem.

A tavaszi viszontlátás jegyében sok szeretettel ölel és minden jót kíván

János

P.S. Judit asszonyt is szeretettel üdvözlöm!

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, boríték nélkül.

Lelőhely: Magántulajdon.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

MÁRCIUSBAN PÁR HÉTRE MÉGIS PESTRE LÁTOGATHATOK: Végül 1995. október 3-án érkezett Magyarországra Batki.

MANHATTANI KÉPKIALLÍTÁSOM: Az *Eurasiaframer-pacific* című kiállítás (lásd: 13. levél, jegyzetek).

JANUÁRRA ÍGÉRTEK DÖNTÉST A KIADÁSRÓL: Nem adta ki végül a Syracuse University Press a *Fabulyát*.

A FÉNYKÉPET AZONBAN MELLÉKELEM: A fotó nincs a levél mellett.

15. John Batki – Mándy Ivánnak

Syracuse, 1995. jan. 5.

Ivánom!

Igazad van, nem leszek hűtlen az irodalomhoz. Úgy látszik, hogy legalábbis fordítói munka akadhatna életem végéig... Csakhogy valahogy annyira akartam újjászületni ezidőtájt, [!] hogy lelkileg „átálltam” a rajzolás képzőművészetéhez, az írással szemben türelmet vesztvén.

Ez az egész türelmetlen, rabbiátus [!] apai örökségként (rajzolásal együtt) annyira rám száll itt, hogy az eltávozás bármilyen formáját keresvén, ösztöndíjak pályázatára [!] ösztökéli az embert.

És a szép becsületes mondatok egymásutánja csak nem akar összeállni.

(Igenis, óriási asztalaim – több mint 4! – telis-tele papírfecnikkel, á la Zsámboky. Mennyit is állítsak össze? Miért? Hova? Kinek? És a lustaság ördöge akármenyny... De elég a lamentációkból.)

Kérdés, mint író mestertől/nek: milyen formát ajánlanál számomra, Iván? Önéletrajzi (regény) forma dolog olyan sután utálatos (ha nem is unalmas). És mi másról lehet írni? Na jó. Akkor milyen terjedelemben? A lehető legrövidebben. Tehát: megértheted, ha elbeszélő erőim a képes újságok rajzos téglalapocskái felé gerjednek. [!]

Most gyorsan ide kéne varázsolni egy egész könyvet, könyvecskét, 111 képet/oldalt tartalmazó dobozban, Ahogy [!] a gondolatok szemmel láthatólag repkednek oldalról oldalra, sőt oldalon belül is. Ilyen rajzok azok, ahol az álomba merült macska fölött tibeti maszk kerekedik, aztán meg leírhatatlan mintájú ottomán aranyrács vörös bársonypárnán... de valahogy az egész fekete-fehérben mint a régi filmek és mai fénymásolatok. Még mindig remélem, hogy márciusra összeállíthatom a képsorozatot... Kezdednek javulást és új írást kívánok! Üdvözlét, Judit!

János

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, boríték nélkül. A levél végén ugyanaz a homokóra, mint az 1993. december 9-i, 1994. június 3-i, 1994. június 15-i és 1994. augusztus 29-i levélnél.

Lelőhely: Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára V. 5495/11/3.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

Á LA ZSÁMBOKY: Mándy sokszor használt írói alteregója.

ÖSSZEÁLLÍTHATOM A KÉPSOROZATOT: Batki említett képsorozata máig kiadatlan.

KEZEDNEK JAVULÁST: A Kossuth Lajos téren, egy fa mellett csúszott meg és esett el Mándy. Eltört egy csont a kezében. (Dr. Simon Judit szóbeli közlése.) Az elesést *A fa és én* című 1995-ös írásában örökítette meg.

16. John Batki – Mándy Ivánnak

Syracuse, 1995. július 24.

Kedves Iván!

Gőzös, párásan unalmas kánikula a pompás fák, háziállatok, manikűrözött pázsitok övében. Egy törpepapagály elmenekült, de pár nap múlva meglepően okosan visszatér a kalitkába, a 100 km-es sebességű szélvihar után.

Kettétépett óriási évszázados juharfa fekszik a Lockwood Road-on, a név [Bezár/Fa] eredeti jósolását bizonyítva.

Szóval ideje már a pesti járdára lépni, a Lipótváros köveit róni.

Örömmel értesítelek, hogy a Collegium Bp. hivatalosan meghívott 3 hónapra, és okt. 1-én [!] érkezek. Remélem, beszélgetéseinket és ide-oda látogatásainkat hamarosan folytathatjuk.

Négy kisregényed fordítását [Fabulya feleségei, Ami megmaradt, Magukra maradtak, Huzatban] benyújtottam a Syracuse Egyetem

Kiadójának. Robert Mandel, a director úr, szeptemberre ígért döntést. Azóta egy-két másik N.Y.-i kiadóval is felvettem a kapcsolatot. A fordítás lassú munka, de ügynökösködés (levélírás és főleg telefonhívás) nagyon nehéz számomra!

Minderről részletes beszámolót adok, személyesen nemsokára. Addig is még egy-két írásodat, a legújabbak közül, le akarom fordítani. Emlékszem, hogy két évvel ezelőtt, amikor „Valamit egy nagybácsiról” megjelent a VIGILIÁ-ban, panaszkodtál, hogy egy pár csúnya sajtóhiba „becsúszott”. E célból mellékelem a két írást: „A Mozdulat”-ot [!] és „A Puhakalapos visszanéz”-t. [!] Arra kérek, < ha ezeket > lennél olyan kedves és átolvasnád ezeket, és ha valami javítanivalót találsz, jegyezd rá a szövegre.

Kérdés: A Puhakalapos [!] eredetileg egy „igazi” darab is volt? Habár ez igazából nem számít. A novellán belül van egy ilyen darab. Igazából. Amiben a Bandinak nagy sikere volt. „Még Amerikában is érdeklődtek.”

Holnap Joseph fiam és Eden unokahúgom érkezik látogatóba New Yorkból. A család körülvesz, olyannyira, hogy a fordító/művész úr el is veszhet benne. Sürgős |: 3 hónapos :| utazást rendel az ember tisztességes, láthatatlan, de mégis tisztán hallható, érezhető, szép-szemű és finom hajú műzsája.

Műzsáddal együtt üdvözlés és ölel,

János

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, boríték nélkül.

Lelőhely: Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára V. 5495/11/6.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

IDE-ODA LÁTOGATÁSAINKAT HAMAROSAN FOLYTATHATJUK: Batki 1995. október 5-én, a halála előtti nap találkozott Mándyval. Erről lásd Darvasi Ferenc:

Köztünk vagy. Beszélgetések Mándy Ivánról. Corvina, Budapest, 2015. 216–217.

MEGJELENT A VIGILIÁ-BAN: Mándy Iván: *Valamit egy nagybácsiról.* Rónay György emlékére = Vigilia 1993. 10. 738–739.

„MÉG AMERIKÁBAN IS ÉRDEKLŐDTEK.”: Az utolsó mondat *A puhakalapos visszanézből*, ami a novellában pontosan így hangzik: „Amerikában is érdeklődtek.”

17. Mándy Iván – John Batkinak

Budapest, 1995. augusztus 21.

Kedves János!

A pesti járda! Hát igen, rövidesen útrakelünk [!] a pesti járdán a pesti presszók felé.

Leveled egyébként úgy indul, mint egy novella. Én, mint egy pesti alvilági figura, mindjárt el is lopom. „Gőzös, párásan unalmas kánikula a pompás fák, háziállatok, manikűrözött pázsitok övében.” Folytatva ebben a szellemben. Szellemben? – Szó szerint! Persze, külön örülök a híreidnek, és hát bízunk Mandel úrban. De leginkább mégis az ide-oda lötyögésben. A presszó sajnos egyre kevesebb és gyengébb. Sajna! Sajna! De azért talán még nem reménytelen.

Az említett novcsikban nincs semmi hiba. A Puhakalapos nem volt igazi darab, talán csak a Mélyvíz című gyászosan bukott színpadí mű néhány hangulat-foszlánya. De Bandinak persze mégis csak sikere lehetett benne, hiszen Amerikában felfigyeltek rá.

A Huzatban-t most adom be a Rádiónak.

A viszontlátásig üdvözlés régi barátod

Iván

Kéziratleírás, lelőhely

Gépirat, autográf aláírással, boríték nélkül.

Lelőhely: Magántulajdon.

Közölve: Darvasi Ferenc: *Köztünk vagy. Beszélgetések Mándy Ivánról*. Corvina, Budapest, 2015. 225. Korábban egy-egy rövidebb részlete közölve: John Batki: *Légy kész jó halálra*. Élet és Irodalom 1995/51–52. 2., valamint John Batki: *Levél Mándy Ivánnak*. 2000 [Kétezer] 1996/4. 36–37.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

BÍZZUNK MANDEL URBAN: Robert A. Mandel, aki akkoriban a Syracuse University Press igazgatója volt. Eljutottak hozzá John Batki Mándy-fordításai, de végül nem adta ki azokat.

AMERIKÁBAN FELFIGYELTEK RÁ: Mándy ezekben a sorokban *A puhakalapos visszanéz* című novellájáról és az abban szereplő Bandiról ír Batkinak.

A HUZATBAN-T MOST ADOM BE A RÁDIÓNAK: *A Huzatban* című novella Mándy felolvasásában 1995. augusztus 28-án került adásba.

18. John Batki – Mándy Ivánnak

Syracuse, 1995. szept. 11.

Kedves Iván!

Már csomagolom a cipőt és a zoknit, amiben a pesti járdák, a parkolt kocsik és a fal közötti 35 centiméteren kedves társaságodban kerülgethetem majd a kutyagumik sorát, egy (remélhetőleg) szívélyesen felszolgált jegeskávét irányában. És talán mozi felé is, ha netán akadna új film, ami Jim Jarmusch *Éjjel a földön*-ét [!] valami ezeregyéjébe bel [!] követi/túlteszi.

Nagyon meghatott, hogy mondatomat ellophatónak találtad. Légy szíves, használd egészséggel. Megpróbálok egy ősziesebb társ-

mondatot is küldeni: „Szikrázó fény, mélyen mellre szívható tiszta lég, távoli kutyacsaholás, nem túl közeli kopácsolás – egyes őszi napokon még itt, a temetővel szemben is jól esik [!] az ébrenlét.” Tovább nincs. Haiku-regény kezdete.

Remélem, nemsokára hallhatom a Huzatban-t a Rádión!

Október 3.-án érkezek. A Coll. Bp. a Böszörményi út 40. alatt talált lakást számomra. Budai lakos leszek, de hát Krúdy és Ottlik is Budán lakott!

A viszontlátásig –

Jánosod

Kéziratleírás, lelőhely

Kézírás, autográf aláírással, boríték nélkül.

Lelőhely: Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára V. 5495/11/5.

Tárgyi és nyelvi jegyzetek

JIM JARMUSCH *ÉJJEL A FÖLDÖN*-ÉT: Az *Éjszaka a Földön*t 1993-ban nézte meg Batki Mándyval az Európa moziban. Lásd John Batki: *Levél Mándy Ivánnak*. 2000 [Kétezer] 1996/4. 36–37., valamint Darvasi Ferenc: *Köztünk vagy. Beszélgetések Mándy Ivánról*. Corvina, Budapest, 2015. 215–216.

Darvasi Ferenc

A Petőfi Irodalmi Múzeum kamarakiállítása a Nemes Nagy Ágnes- és Újhold-konferencia keretében

2016. szeptember 29-30.

/

Zeke Zsuzsanna

A PIM GYŰJTŐKÖRE, MÚZEUMI TÁRGYAK

A Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM) célja a magyar irodalmi örökség minél teljesebb körű gyűjtése, feltárása, a klasszikus és a kortárs magyar irodalom sokoldalú bemutatása, illetve közvetítése a világ felé. A múzeum gyűjteménye (fotó, képzőművészeti anyag, kézirat, média, kisnyomtatvány, könyv, periodika és relikvia) a magyar írók, költők hagyatékából, hozzájuk kapcsolható műtárgyakból áll. Kiemelkedő funkciói közé sorolható, a gyarapítás, a megőrzés, valamint a gyűjteménybe került anyag bemutatása, közvetítése a látogatók felé s a hozzáférés biztosítása a kutatók részére. A raktározás, amely a múlt megőrzését szolgálja, még magában nem lenne elég, szükség van a múlt felidézésére, jelenbe emelésére, az emlékezés aktivizálására, mely az interpretáció során jön létre. Ennek egyik megvalósulása a kiállítás. Gottfried KORFF szerint a múzeumi repre-

zentáció során a tárgyak emlékezést elindító és irányító szerepe előtérbe kerül, a tárgy interakcióba lép szemlélőjével.¹ Az már a rendezés feladata, hogy létrehozza a kapcsolatot az elidegenített gyűjteményi tárgyak és a társadalom különféle rétegei között. A Petőfi Irodalmi Múzeumban található relikviák többsége hétköznapi tárgy, melynek nincs (ipar)művészeti értéke. Használati eszközökként funkcionáltak, azaz értékük abban áll, hogy szorosan kötődnek az irodalom szereplőihöz, egykor személyes környezetük részét képezték. A költő otthonának bútorai, berendezési tárgyai, ruházatának darabjai, apróbb tárgyai végigkísérték, megfigyelték tulajdonosuknak minden egyes rezdülését. A tárgyak az írók személyiségét, környezetét érzékeltetik, hasznos információkkal szolgálhatnak az irodalomtörténeti kutatások számára, valamint a múzeum kiállításainak is nélkülözhetetlen darabjai.

A „hétköznapi tárgy” ajándékozás vagy vásárlás útján kerül a múzeum gyűjteményébe, ahol múzeumi tárggyá, relikviává válik. Kikerül eredeti környezetéből, a mindennapi használatból, korábbi kapcsolatait, más tárgyakkal való összefüggéseit elveszítve kiállítótérbe kerül. Egy olyan sajátos környezetbe, ahol használati tárgyként ismert funkciójától eltérően kezelik, értelmezése és egyben értelme is megváltozik. Ennek folyamán a tárgy kivonódik az „evilági” életből, ahol a dolgok elhasználódnak és olyan közegbe kerül, ahol a dolgok az örökkévalóság számára léteznek, megőrzik őket, és megóvják a mindennapi káros hatásoktól (direkt fény, párás levegő, emberi érintés), funkciójukat veszítve pedig szimbolikus értékűvé alakulnak át.

John CARMEN szerint a múzeumi tárgy el van választva tőlünk azáltal, hogy a múzeumi vitrinbe kerül, így idegenné válik s ezáltal nemcsak térben, de valamilyen szinten időben is távol kerül tőlünk. Semmi más nem különbözteti meg más tárgyaktól, csak az elhelyezke-

¹ Gottfried KORFF, *Tároló és/vagy generátor. Gyűjtés és kiállítás viszonya a múzeumban = Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. PALKÓ Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció, 2012, 235.

dése és a szimbolikus személyektől való elszakadása: az egyik a múzeum falain belül, a másik a múzeum falain kívül létezik, de azáltal lesz azonban autentikussá, eredetivé, hogy bekerül a múzeum gyűjteményébe, úgy válik régivé, hogy kilép a mindennapi környezetéből, és annak köszönhetően nyer kulturális jelentőséget, hogy elhelyezik a többi, hasonlóan terét vesztett darab közé. Lényegében kiválasztják a többi tárgy közül, hiszen mindent nem lehet és nem is kell a múzeumban elhelyezni, bármennyire a költő környezetét alkotta is.²

A tárlók berendezése, tárgyválogatás

A Nemes Nagy Ágnes- és Újhold-konferencián a múzeum látogatói, valamint a konferencia résztvevői és hallgatói kamarakiállítás keretében tekinthették meg az egykori Újhold szépirodalmi folyóirat köré csoportosuló írók, költők – Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött – tárgyait, fotóit, leveleit, személyes dokumentumait, valamint egyes kéziratait. A műtárgyak tárlókon keresztül (vitrinekben) lettek bemutatva, ez a legalapvetőbb kiállítási módszer a 19. század végétől – 20. század elejétől. FRAZON Zsófia *Múzeum és kiállítás* című munkájában az üveges vitrint konvencionális múzeumi bemutatási eszközként írja le, amely a tárgy eredeti kontextusához képest steril közeg, a múzeum relációiban viszont egy új asszociációs mező, amely a tárgyakat nemcsak eredeti összefüggéseikből emeli ki, hanem az üveg mögött új kapcsolatok, jelentések bemutatását teszi lehetővé. Nem akarja megteremteni az eredeti kontextus illúzióját, hanem a tárgyak egymás mellé illesztésével, egyes részletek kiemelésével mesterséges teret épít fel. Emlékezésre, értelmezésre, összefüggések kialakítására készíti a szemlélőt.³ A vitrin mögé he-

lyezett múzeumi tárgy védve van a portól, párától, a hőmérséklet ingadozásától és nem utolsósorban az emberi érintéstől. Az üveggel elzárt tér megmutat, de mégis eltávolít, kiemel, bekeretez, a tárgy egyediségét, ezzel együtt pedig értékét hangsúlyozza. Lehetőséget ad a részletek megfigyelésére, hiszen transzparens, fölé hajolhatunk és körbejárhatjuk. Egy olyan prezentációs eljárást biztosít, amely a hétköznapi tárgyat művészeti alkotásként, műtárgyként mutatja be. Lehet az egy szemüveg, mely tekinteteket őriz, egy toll, mely életművet jegyzett a papírra, képeslapokra írt, világot bejárt sorok, egy telefon, mely megannyi beszélgetés tanúja volt, egy írógép, melynek gombjai az író érintésétől váltak kopottassá, vagy egy pakli kártya, mely a játék örömteli hevében rongyolódott.

A vitrinekben bemutatott anyag téma és személyek köré kronologikusan szerveződött az Újhold kezdetétől (1946. december – 1948. május) az Újhold Évkönyvig (1986–1991) bezárólag.

Az 1. tárlóban Nemes Nagy Ágnes kéz- és gépiratait, személyes tárgyai, horoszkópja, fotói, rajzai és Szabó Magda neki írt levelei szerepeltek.

A 2. tárlóban balra Pilinszky Jánosról készült fotók, a *Ravensbrücki passió* kézírata és Pilinszky személyes tárgyai kaptak helyet. Középen került bemutatásra Lengyel Balázs írógépe, illetve Lakatos Istvánnak írt levele. Jobbra Lakatos István személyes dokumentumai és tárgyai, írószövetségi igazolványa, kézirtattartó doboza és iskolai bizonyítványa voltak láthatók. Utóbbiból kiderül, hogy az *Aeneis* fordítójának osztályzatai latinból, görögből és németből szinte minden évben csupán elégségesek voltak.

A 3. tárlóban Ottlik Géza, Mészöly Miklós és Mándy Iván dokumentumai és tárgyai szerepeltek. Balra fent Ottlik szemüvegét, kártyapakliját, fotóit, jobbra lent pedig egy kézirtatos levelét, fölötte Mészöly telefonját mutattuk be. A telefonálás Nemes Nagy és Ottlik életében is fontos szerepet játszott, hiszen hosszú telefonbeszélge-

² JOHN CARMAN, *Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy* = I. m., 202.

³ FRAZON Zsófia, *Múzeum és kiállítás. Az újrarajzolás terei*, Gondolat, Budapest, 2011, 229–236.

téseket folytattak, amiről Nemes Nagy 1986–1991 között füzetet vezetett. Balra lent fotók szerepeltek Mészölyről, illetve itt kapott helyet Nemes Nagy Ágnes róla készült rajza, valamint keresztben Mészöly sétatáblája is látható volt. A tárló közepén Mándy Iván igazolványát, szemüvegét és kávéházi emlékeit állítottuk ki. Szabó Iván a közös ebédek alkalmával a Szabadság Szálló kávézójában a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején tollrajzokat készített számára, szoborterveket, jeleneteket rajzolt szalvétákra és kávéházi cukroszacskókra.

A tárgyak válogatása és bemutatása során fontos szempont volt a kronologikus illeszkedés a meghatározott időintervallumba. Az egy témához, korszakhoz, egyes személyekhez kapcsolódó anyag különálló vitrinekben szerepelt, mindeközben a különböző gyűjtemények anyagai – levelek, tárgyak, fényképek – felsorakoztatása helyett kolázszerű képet alkottak.

A kamarakiállítás céljai között szerepelt, hogy illusztrárcióként szolgáljon a konferencián elhangzott előadásokhoz, ebből az okból került bemutatásra például Pilinszky *Ravensbrücki passió* című versének kézirata, Nemes Nagy Ágnes *Babits szerkesztő úr* című színdarabjának autográf bejegyzésekkel ellátott gépiratának másolata vagy Nemes Nagy Ágnes kéziratos hagyatékának egyes darabjai. A kiállítás időtartamának rövidege miatt a tárlókön belül eredeti fotókat, kéziratosokat állíthattunk ki, melyek bemutatása egy állandó kiállítás vagy több hónapig tartó időszak kiállítás keretében műtárgyvédelmi szempontok miatt kevésbé valósulhatott volna meg. Az üvegek alatt létrejövő „párbeszéd” – irodalmi művekhez kapcsolódó tárgyak (kereszt, toll), fotókhoz kapcsolódó relikviák (kártyapakli) – szoros egységet alkottak egymással.

A konferencia előadásaira való reflektálás, a gyűjtemény sokszínűségének bemutatása mellett ez a kamarakiállítás jó alkalom volt arra, hogy a legújabb szerzemények közül is megtekinthessen

néhányat a látogató. Tudniillik 2016 augusztusában jelentős Pilinszky-(tárgyi) hagyatékkal gazdagodott a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteménye. A költő által egykor szívesen forgatott, helyenként jegyzetelt folyóiratai, könyvei bekerültek a PIM Könyvtárába. Hanglemezei megtalálták végső helyüket a még 2003-ban leltárba vett lemezjátszója mellett. A Művészeti- és Relikviatárban található ma már a *Harmadnapon* szerzőjének számos személyes tárgya, köztük a fából fém korpussszal készült, talpas kereszt, melyet Jelenits István piarista szerzetes ajándékozott a költőnek 1980 júniusában Ingrid Fichoux-val kötött házassága alkalmából.

Nemes Nagy Ágnes hagyatékából 1999-ben számos kézirat, levél, továbbá a kétezres években személyes tárgyak kerültek a múzeum gyűjteményébe. **Lengyel Balázs** vonatkozású anyaga szórványosan, többnyire Nemes Nagy Ágnes tárgyaival egy időben, 2002-ben és 2016-ban került a PIM tulajdonába. **Mándy Iván** egyes személyes tárgyai már 1999 óta a múzeumot gyarapítják, ezeket számos alkalommal láthatta is a nagyközönség a több részletben bekerült fotóival együtt. A Petőfi Irodalmi Múzeum Művészeti Tára két nagyobb egységben, 1995-ben és 1998-ban jutott **Ottlik Géza** hagyatékának birtokába, az író örökösének ajándékozása révén. A teljes anyag bútorokat, személyes tárgyakat, képzőművészeti alkotásokat, hivatalos iratokat, levelezőlapokat, hanglemezeket, magnókazettákat, illetve számos fényképet tartalmaz. A **Lakatos István**hoz tartozó kéziratok, személyes dokumentumok 2003-ban, illetve 2004-ben kerültek az irodalmi múzeumba. **Mészöly Miklós** tárgyai – telefonja, sétatáblája, ruhaneműi (pl. kalapja, öltönye és cipője) – 2003-ban és 2009-ben váltak múzeumi relikviákká, többnyire Polcz Alaine-nek köszönhetően.

Levelek és képeslapok:

Szabó Magda levele Nemes Nagy Ágnesnek (1. tárló)

- Feladó: Szabó Magda (Budapest II., Julia u. 3.)
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs (Szigliget Alkotóház) (ceruzával javítva: Budapest, XII., Királyhágó u. 5/b.)
- Dátum: 1960. május 20.
- Tartalom: Szabó Magda régóta nem találkozott a Lengyel házaspárral, nagy örömet jelentett neki a Szigligetről érkezett levelük. Szabóék éppen költözködnék, egy „anyával és két macskával megszaporodtak”. Telefonjuk is lesz, mire Nemes Nagy Ágnes és férje az útjukról hazaérnek. Magda kéri őket, hogy használják ki Szigligetet, mert lehetséges, hogy nem sokáig marad meg ez számukra üdülési lehetőségként.
- Leírás: levél+boríték; autográf tintaírás; gépirat autográf tintaírású névalírásokkal
- Ltsz: V.5743/39

Szabó Magda lapja Nemes Nagy Ágnesnek (1. tárló)

- Feladó: Szabó Magda és Szobotka Tibor (Bécs)
- Címzett: Lengyel Balázsné (XII. Budapest, Kékgolyó u. 2.)
- Dátum: 1956. október 2.
- Tartalom: Szabó Magda és férje Bécsben tartózkodik számos közös ismerős társaságában. Várja a találkozást Nemes Nagy Ágnessel és Lengyel Balázssal, továbbá az irodalmi lapjuk neve felől érdeklődik.
- Leírás: képeslap (a képes oldala Bécsről éjszakai fényekben készült fotó) autográf ceruzairás
- Ltsz: V.5866/350/7

Szabó Magda levele Nemes Nagy Ágnesnek (1. tárló)

- Feladó: Szabó Magda
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes
- Dátum: 1956. július 11.
- Tartalom: Szabó Magda véleményt ír Nemes Nagynak a verséről. Először Szobotka Tibor olvasta fel neki, majd ő is beleolvasta magát a sorokba. A vers élményét a számára legjobb fizikai érzéshez hasonlítja, mint amikor a repülőgép átmegy egy hegycsúcson és egy kicsit elbillennek a szárnyak. Az ember tudja, hogy valami történik vele. Reméli, hogy hamarosan a nagyobb olvasóközönség is elmondja majd, hogy Nemes Nagy egy nagy és elfeledhetetlen költő. A vers elolvasása után most úgy érzi, mintha nem is ismerné a költőnőt, csak a verse létezne.
- Leírás: gépirat autográf tintaírású aláírással
- Ltsz: V.5866/350/8

Szabó Magda levele Nemes Nagy Ágnesnek (1. tárló)

- Feladó: Szabó Magda (1026 Budapest, Júlia u. 3.)
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes (1126 Budapest, Királyhágó 5/b.)
- Dátum: 1984. december 6.
- Tartalom: Szabó Magda kéri Nemes Nagyot, hogy tekintsen el attól, hogy nem kézzel írja a levelét, a gép már hozzáért az ujjaihoz. Az író az utóbbi időben sok örömet szerzett neki, jó érzés volt, mikor meglátta őket az infarktusa után a kórházban és Nemes Nagyot követték „irodalmi magántulajdonai, a fáraó, az angyalok és a szódáslovak, a boldogságos vállon levő pünkösdi rózsákkal”. Szabó Magda nagyra értékeli Nemes Nagy Babits könyvéről írt munkáját, a többi kritikus elveszhet mellette. Úgy véli, alkotót csak alkotó elemezhet, viszont Nemes Nagy munkáját nem fogják a megfelelő

módon elismerni, mert „túl nagyot dobott, és ehhez nem elég a mérőszalagjuk”. Szabó Magda az egekig magasztalja Nemes Nagy zseniális munkáját, büszke rá, de nem gratulálni akar neki, hanem mindezt megköszönni.

- Leírás: levél + boríték, autográf tintaírás; gépirat autográf tintaírású névaláírással
- Ltsz: V.5866/350/15

Szabó Magda levele Nemes Nagy Ágnesnek (1. tárló)

- Feladó: Szabó Magda (1026 Budapest, Júlia u. 3.)
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes (1126 Budapest, Királyhágó u. 6.)
- Dátum: 1987. december 10., Camelot
- Tartalom: Szabó Magda gratulál Nemes Nagy könyvéhez, annak prózanyelvéhez, szinte testvérinek érzi a hasonlóságot kettejük között. Köszöni neki azt a rengeteg mindent, amit a munkájával a szakmának és az embereknek ad. Azt gondolja, hogy Pilinszky is biztosan boldog az „Égi mezőkön”, amikor olvassa, amit Nemes Nagy írt róla. Sok örömet és erőt kíván a továbbiakhoz.
- Leírás: autográf tintaírás; gépirat autográf rózsaszín tintaírású aláírással: Shalott kisasszonya
- Ltsz: V.5866/350/18

Kálnoky László lapja Nemes Nagy Ágnesnek (1. tárló)

- Feladó: Kálnoky László (Budapest)
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes (Szigliget, Alkotóház)
- Dátum: 1959
- Tartalom: Kálnoky László Nemes Nagy egyik szigligeti lapjára válaszolhatott, mikor további kellemes üdülést kívánt a Szigligeti Alkotóházba küldött lapján. Jelenleg fordít, nem ír. Egészsége a tél eleje óta nem változott, újabb vizsgálaton nem volt.
- Leírás: képeslap (képes oldalán Budapest, Dunai látkép a Margitszigettel), autográf tintaírás

- Ltsz: V.5866/196/3

Kálnoky László levele Nemes Nagy Ágnesnek (1. tárló)

- Feladó: Kálnoky László (1112 Budapest, Menyecske u. 25.)
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes (1126 Budapest, Királyhágó u. 5/b.)
- Dátum: 1982. november 11.
- Tartalom: Kálnoky bocsánatot kér, hogy géppel írja a levelét, de kézreszketése miatt szégyell kézzel írni. Köszöni Lengyel Balázs új kötetét (kritikák és tanulmányok), jó volt újra-olvasni a nagyrészt már ismert szövegeket. Amennyiben lenne rá mód, ő is szívesen küldene könyvet Balázsnak. Kálnoky egy rádióműsor beszélgetését részletezi a levélben, amelyben ő azt állította, hogy az irodalomtörténészek őt az „Újhold” köréhez sorolták. Balázs korábban érdeklődött, hogy ezt miért tette. Kálnoky szerint sokáig kérdéses volt az irodalomtörténeti besorolása, hiszen nem tudták eldönteni, hogy a „Nyugat” harmadik nemzedékéhez tartozik, melyre életkora, költészetének kezdeti formái és stílusa utalnak, vagy az Újhold köréhez, akiknek a társaságában gyakran megfordult. Ezért vélhették többen Újholdasnak, holott a lapnak csak egyetlen számában szerepelt. Majd megemlíti Kabdebó Lóránt riportját a szombathelyi „Életünk”-ben, ahol Kálnoky elmondta, hogyan próbálta meg Lengyel Balázzsal felkutatni Örley István kiadatlan leveleit a Molnár utcában.
- Leírás: levél+boríték; autográf tintaírás; gépirat autográf tintaírású névaláírással
- Ltsz: V.5866/196/8

Rajnai László levele Nemes Nagy Ágnesnek, a neki készült horoszkóppal (1. tárló)

- Feladó: Rajnai László (Pécs, Radnics u. 8.)
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes (XII. Budapest, Kékgyólyó u. 2/a., III. 2.)

- Dátum: 1958. február 13.
- Tartalom: Rajnai László levélben küldi Nemes Nagy Ágnes megrajzolt horoszkópját a hozzá készített részletes magyarázatokkal együtt. A skorpió és a nyilas jegyeket részletesen bemutatja, majd kitér a Marsra, Napra és a Holdra, végül a különböző bolygókapcsolatokra is. Az egyéb sorsszerű dolgok felsorolása után személyes kommentárral egészíti ki a levelet. Állítása szerint a kiértékelés lassan készült el, csak esténként tudott ezzel foglalkozni. Rajnai kéri Nemes Nagyt, hogy másnak ne mutassa meg ezt a horoszkópot, nálunk ez még nem teljesen elfogadott tudomány. Zárásként a levél írója üdvözlését küldi barátainak (Galsai, Rubin Szilárd, Rába György, Végh, Mándy), hiszen még nem tudja, mikor utazik legközelebb Budapestre, hogy személyesen üdvözölhesse őket.
- Leírás: levél+boríték+horoszkóp; autográf tintaírás; gépirat autográf ceruzáírású aláírással
- Ltsz: V.5866/320/2

Rába György lapja Nemes Nagy Ágnesnek (1. tárló)

- Feladó: Rába György (Mátraszentimre)
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes (Budapest, XI., Királyhágó u. 5/b)
- Dátum: 1958. március 12.
- Tartalom: „Délelőtt láttam a holdat, alatta fecskék házfallal. Feketerigó ült egy fiatal fa csúcsán, s amikor farktollait billegette, vele remegett az egész fatörzs. Közeledtem felé, s akkor farát hányva elcsörtetett az őz. Ennél okosabb dolgoknak nem volna szabad papírra kerülniük és történniük. Legboldogabb ember a mátrai útór. Szeretettel Rába György”
- Leírás: képeslap (képes oldalán Mátraszentimrei részletek), autográf tintaírás
- Ltsz: V.5866/315/2

Lengyel Balázs levele Lakatos Istvánnak (2. tárló)

- Feladó: Lengyel Balázs (1016 Budapest, Naphegy utca 28.)
- Címzett: Lakatos István
- Dátum: 1990. június 20.
- Tartalom: Lengyel Balázs mellékelve megküldi az Újhold Évkönyv 1990/2 tartalomjegyzékét. Továbbá részletezi, hogy miként képzei el a továbbiakban az Évkönyv új számának honoráriumrendezését. Ettől kezdve a honoráriumot nem egyenlő módon osztják szét, hanem az elvégzett munkától fog függni a kifizetés. Lengyel Balázs nem járt jól az eddigi felosztásokban, noha a munka legjavát ő végezte el.
- Leírás: gépirat autográf tintaírású aláírással
- Gynsz: 2003/53 és 2004/1

Pilinszky János lapja Nemes Nagy Ágnesnek (2. tárló)

- Feladó: Pilinszky János (Esztergom)
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs (címezés nélkül)
- Dátum: 1959. augusztus 2.
- Tartalom: Pilinszky áldását küldi Esztergomból Nemes Nagy Ágnesnek és Lengyel Balázsnak az alábbi személyek aláírásával: Jancsi, Judit, Péter, Magdi, Laci, Barta Lajos, Barta Mária.
- Leírás: képeslap, autográf tintaírás
A képes oldalon: Kolozsvári Tamás: Feltámadás, 1427 (ceruzával javítva: Harmadnapon), Esztergom, Keresztény Múzeum
- Ltsz: V.5866/313

Lengyel Balázs levele Lakatos Istvánnak (2. tárló)

- Feladó: Lengyel Balázs
- Címzett: Lakatos István
- Dátum: 1991. október 6.
- Tartalom: Lengyel Balázs egy versre utal Lakatosnak írt levélében, amelyről már Nemes Nagy életében is lehetett tudni, hogy hozzá írt szerelmes gondolatok. Továbbá Lengyel ki-

emeli, hogy az Újhold újraindítását Lakatos István találta ki, ő csak azt kezdeményezte, hogy ne régi szövegeket közöljenek, hanem csináljanak egy új évkönyvet. Az utóbbi időben Lakatos már kevésbé vett részt a szerkesztésben. Nemes Nagy Ágnes is fájlalta, hogy a betegsége alatt Lakatos elkerülte. Lengyel nem akar haragban lenni Lakatossal, hiszen „mindenki elmúlik egyszer”.

- Leírás: autográf tintairás
- Gynsz: 2003/53 és 2004/1

Polcz Alaine/ Mészöly Miklós lapja Nemes Nagy Ágnesnek (3. tárló)

- Feladó: Polcz Alaine és Mészöly Miklós (Román Népköztársaság)
- Címzett: Lengyel Balázsné Nemes Nagy Ágnes (Budapest, Kékgolyó u. 2/a)
- Dátum: 1957. december 28.
- Tartalom: Mészöly és Polcz Alaine üdvözlétüket küldik Romániából.
- Leírás: képeslap (a képes oldalon a Kolozsvári Állami Magyar Színház), autográf ceruzairás (Polcz), autográf tintairás (Mészöly)
- Ltsz: V.5866/256/9

Polcz Alaine/Mészöly Miklós levele Nemes Nagy Ágnesnek (3. tárló)

- Feladó: Polcz Alaine és Mészöly Miklós (Jugoszlávia, Zágráb)
- Címzett: Nemes Nagy Ágnes (1126 Budapest, Királyhágó u. 5/b.)
- Dátum: 1983. szeptember 20.
- Tartalom: Mészöly és Polcz Alaine megtudták, hogy Nemes Nagy Ágnes nincs jól, Zágrárból küldtek képeslapot és kívántak neki külön-külön jobbulást.
- Leírás: képeslap, autográf tintairással
- Ltsz: V.5866/256/5

Ottlik Géza levele Kálnoky Lászlónak (3. tárló)

- Feladó: Ottlik Géza
- Címzett: Kálnoky László
- Dátum: 1981. május 14.
- Tartalom: Ottlik Géza köszönetet mond Kálnokynak a tőle kapott történetekért (*Egy hiéna utóélete és más történetek*). Reméli, hogy a buszbaleset óta már mindketten jól vannak, üdvözlétét küldi.
- Leírás: autográf tintairás, Cipi névaláírással
- Ltsz: V.5582/111/2

Mándy Iván levele Benczúrné Kada Juditnak (3. tárló)

- Feladó: Mándy Iván
- Címzett: Benczúrné Kada Juditnak
- Dátum: 1991. április 30. után
- Tartalom: Benczúrné levélben kereste meg Mándyt, miután olvasta egyik írását. Az író szövege nem saját élményre alapult, egy ismerőstől kapta az anyagot, amit megírt. Mándy Iván kifejti a levelében, hogy halottak nincsenek, csak akkor, ha elfelejtik, hiszen édesapjával ma is sokat beszélget, veszekszik, szinte mindenről tud, ami vele történik. Benczúrné is rendszeresen beszélget a halott testvérével, ami felkeltette Mándy érdeklődését, kéri tőle, hogy szóljon neki, amint ez ismételten bekövetkezik.
- Leírás: gépirat autográf tintairású betoldással és aláírással
- Ltsz: V.5495/6

Kézirat, grafika:

Babits szerkesztő úr című szöveg (1. tárló)

- Leírás: 47 db számozott lap, gépiratról készült másolat, az eredetin autográf tintairású javításokkal
- Ltsz: V.5909

Nemes Nagy Ágnes *A költők és csillagok* című versének kézirata és rajzai (1. tárló)

- Szöveg:
A költők és a csillagok

Hát már ezentúl nem ragyognak?
Vagy ragyognak, de nem nekünk?
A bölcsek vették át a posztot,
s mi költők skartba tétetünk?

De hisz marad a hold, a csillag,
ez a berendezés marad,
s miénk marad az ősi szakma,
a mindig új: az ámulat.

A Kohoutek idején 1974. január 2-án

- Leírás: autográf tintairás, a lap hátoldalán Nemes Nagy toll-rajzai láthatók, köztük két férfifej
- Ltsz: V.5866/1/3

Pilinszky-verskézirat, *Ravensbrücki passió* (3. tárló)

- Szöveg:

Ravensbrücki passió

Kilép a többiek közül,
megáll a kockacsendben,
mint vetített kép hunyorog
rabruha és fegyencfej.

Iszonyatosan maga van.
A pórúsait látni,
Mindene olyan óriás.
Mindene oly parányi.

És nincs tovább. A többi már,
a többi annyi volt csak:
elfelejtett kiáltani
mielőtt földre roskadt.

- Leírás: autográf tintairás
- Ltsz: V.5492/5

Nemes Nagy Ágnes rajza Mészöly Miklósról (3. tárló)

- Leírás: Kerti széken olvasó férfialak, bal kezét a fejéhez emeli, lábát pedig egy székre teszi fel.
- Keletkezés ideje, helye: 1950-es évek, Szigliget (?)
- Anyag, technika: papír, ceruza
- Ltsz: 2016.84.1.

Személyes dokumentumok:

Nemes Nagy Ágnes múzeumi bérlete (1. tárló)

- Pápai Vatikáni és Lateráni múzeumok szabad bejárást engedélyező igazolványa Lengyel Ágnes asszonynak kiállítás dá-

tumától számított egy évig érvényes. Vatikánváros, 1948 január 14.

- Ltsz: V.5866/23/2

Lakatos István bizonyítványa (2. tárló)

- Lakatos István gimnáziumi tanuló részére kiállított Tanulmányi Értesítő a Tatai Kegyesitanítórendi Gróf Esterházy Miklós Gimnázium pecsétjével. Lakatos az ötödik osztályt 1942 júniusában magyarból, történelemből, testgyakorlásból jeles érdemjeggyel, latin-, német-, és francia nyelvből elégséges osztályzatokkal zárta.
- Kiállítva: Tata, 1938. január 31.
- Gynsz: 2003/53 és 2004/1

Lakatos István arcképes igazolványa (2. tárló)

- Magyar Írók Szövetsége Tagsági Igazolvány Devecseri Gábor főtítkárr és Gergely Sándor elnök aláírásával
- Budapest, 1950. XII. 20.
- Gynsz: 2003/53 és 2004/1

Lakatos István lakásán felvett házkutatási jegyzőkönyv (2. tárló)

- Dátum: 1957. március 12., 21:30
- Helyszín: VII. Budapest, Práter u. 59.
- Aláírták: Majoros János, Kele József tanúk, Halmai Györgyi és Kovács János a Belügyminisztérium operatív beosztottai, valamint Lakatos István
- A házkutatás által lefoglalt tárgyak jegyzéke:

1) „Klubügyek”

2) 7 db levél, felszólalás, gépirat

3) 1 db határidő napló „Készülő versek füzetek”

4) Tanulmányok, vázlatok, beszédek

5) „Tagülés az írószövetségben” – Megjelent az „Igazság” c. lapban

6) „Szépirodalmi kísérletek”

7) 6 db „Igazság” c. lap Lakatos István saját kezű aláírásával

- Gynsz: 2003/53 és 2004/1

Mándy Iván arcképes igazolványa (3. tárló)

- Magyar Írók Szövetsége igazolvány 1945
- A Magyar Írók Szövetsége előzményének az 1932-ben megalakult érdekvédelmi szervezetet, az Írók Gazdasági Egyesületét tekinthetjük, melynek célja az írók anyagi és társadalmi helyzetének megszilárdítása, valamint az írói érdekvédelem irodalompolitika szintű megoldása volt. 1944-ben megszűntették a működését, majd 1945-ben a Magyar Írók Szabad Szervezete névvel ismét megalakították, és az első közgyűlésen a szervezet nevét Magyar Írók Szövetségére változtatták. Mándy névére 1945-ben állítottak ki igazolványt.
- Ltsz: V.5495/4/8

Fotók:

Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes asztal mellett ülnek (Lengyel Balázs cigarettázik, Nemes Nagy Ágnes napszemüvegben ül, kezében pohár, szabadtéren készült fotó) (1. tárló)

- Felvétel ideje: 1966, Siklós
- Fotós: Hunyady József
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 9*13,7 cm
- Ltsz: F.2009.88.1.

Nemes Nagy Ágnes szobabelsőben ül gitárral a kezében (1. tárló)

- Felvétel ideje: 1964 körül
- Fotós: Hunyady József
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 8,8*12,8 cm
- Ltsz: F.2009.81.1.

Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes esküvői fényképe (1. tárló)

- Felvétel ideje: 1944, Bp.
- Fotós: Ismeretlen
- Technika: fekete-fehér repropozitív
- Méret: 17,7*13 cm
- Ltsz: F.2009.77.1.

Nemes Nagy Ágnes szobabelsőben ül (kezében könyvet tart, háttérben asztali lámpa; derékkép) (1. tárló)

- Felvétel ideje: 1964 körül
- Fotós: Hunyady József
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 8,8*12,8 cm
- Ltsz: F.2008.77.1.

Pilinszky János (pad előtt áll, derékkép) (2. tárló)

- Felvétel ideje: 1967, London
- Fotós: Gömöri György
- Technika: színes eredeti pozitív
- Méret: 9*12,7 cm
- Ltsz: F.15621.

Pilinszky János vállképe (szobabelsőben ül, fejét lehajtja) (2. tárló)

- Felvétel ideje: 1947 körül
- Fotós: Ismeretlen
- Technika: eredeti pozitív nagyítás
- Méret: 13,8*9,6 cm
- Ltsz: 2013.289.1.

Pilinszky János otthonában, karosszékből ülve cigarettázik (szemből felvett portré) (2. tárló)

- Felvétel ideje: 1970 körül
- Fotós: G. Fábri Zsuzsa
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 24*30 cm

- Ltsz: F.16485.

Lakatos István szobabelsőben könyvespolc előtt ül cigarettával a kezében, lábánál kutya (Dorka) ül és egymást figyelik (2. tárló)

- Felvétel ideje: 1983. szeptember
- Fotós: Kozák Albert
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 18*13 cm
- Gynsz: 37/2006

Lakatos István szobabelsőben könyvespolc előtt ül és kutyát (Dorka) fog a kezében (2. tárló)

- Felvétel ideje: 1980 körül
- Fotós: Ismeretlen
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 17*13 cm
- Gynsz: 37/2006

Lakatos István, Nemes Nagy Ágnes, Szöllősy Endre könyvespolc előtt ülnek (3. tárló)

- Felvétel ideje: 1983
- Fotós: Ismeretlen
- Technika: színes eredeti pozitív
- Méret: 9*12,5 cm
- Ltsz: F.2009.111.1.

Mészöly Miklós otthonában íróasztala mellett ülő, szemből készült félalakos portréja, bal kezével cigarettát emel a szájához (3. tárló)

- Felvétel ideje: 1960 körül, Bp.
- Fotós: Inkey Tibor
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 7,7*5,3 cm
- Ltsz: F.16511.

Ottlík Géza a Margitszigeten rendezett bridzsversenyen játék közben (3. tárló)

- Felvétel ideje: 1979. január 24., Bp.
- Fotós: Ismeretlen
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 13*14,5 cm
- Ltsz: F.15961.

Ottlik Géza félalakos, szemüveges portréja (jobb kezére támaszkodva ülő pózban látható) (3. tárló)

- Felvétel ideje: 1962. április, Bp.
- Fotós: Koffán Károly
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 14*9 cm
- Ltsz: F.15931.

Ottlik Géza (jobbrol), Lengyel Balázs, Mándy Iván beszélget egy irodalmi műsor készítésekor Czigány György tévéműsorában, az Óbudai Társaskör egyik estjén (3. tárló)

- Felvétel ideje: 1984. december, Bp.
- Fotós: Lippay Ágnes
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 13*18 cm
- Ltsz: F.17724.

Mészöly Miklós portréja (szobabelsőben ül szájában pipával, előtte virágcsokor) (3. tárló)

- Felvétel ideje: 1971 körül, Bp.
- Fotós: Balla Demeter
- Technika: fekete-fehér eredeti pozitív
- Méret: 23*17,5 cm
- Ltsz: F.2009.32.1.

Relikviák:

Nemes Nagy Ágnes énekeskönyve (1. tárló)

- Leírás: Fekete műbőr borítású, szélein aranyozott, kisméretű Énekeskönyv Magyar Reformátusok használatára. Belső oldalán tintairással Nemes Nagy Ágnes édesapjának névalírása: dr. Nemes Nagy Mihály 1932.
- Ltsz: 2016.17.1.

Nemes Nagy Ágnes Bibliája (1. tárló)

- Leírás: Biblia fekete bőrkötésben, mely Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs esküvői emléke. Első oldalán áll: Ezt a Bibliát Lengyel Balázs dr. és Nemes Nagy Ágnes esküvőjére adja emlékül és mindennapi buzgó tanulmányozásra a Budapest-Kelenföldi Református Egyházközség presbitériuma. Az útrabocsátó szent ige Ján. 13:34-35 kísérlje el az ifju párt egész életében! Budapest-Kelenföld 1944. IV. hó 20-n. „Új parancsolatot adok néktek, hogy egymást szeressétek” „Hálával áldozzáll az Istennek, és teljesítsd a felségesnek fogadásaidat” (Zsolt. 50., 14)
- Ltsz: R.2007.27.

Nemes Nagy Ágnes karperece (1. tárló)

- Leírás: Nemes Nagy Ágnes Izraelben vásárolt réz karperece.
- Ltsz: 2016.14.1.

Nemes Nagy Ágnes kulcscsomója (1. tárló)

- Leírás: Három darab alumínium egyszárnyú kulcs fehér pamutfonálon.
- Ltsz: R.2007.25.

Nemes Nagy Ágnes cigarettaárcája (1. tárló)

- Leírás: Alpakából készült cigarettaárcá, belső oldalán gravírozott *Ella mama* felirattal. Nemes Nagy Ágnes ezt a cigarettaárcát használta Gálffy Endréné Ella halála után.
- Ltsz: 2016.13.1.

Nemes Nagy Ágnes táskája (1. tárló)

- Leírás: Téglalap formájú, fém csatos, bőrből készült retikül táska.
- Ltsz: R.2007.24.

Nemes Nagy Ágnes nyaklánc (1. tárló)

- Leírás: Rózsaszín, illetve fekete színű, fa gyöngyökből és geometrikus formákból álló nyaklánc.
- Ltsz: R.2007.18.

Nemes Nagy Ágnes rádiója (1. tárló)

- Leírás: Sangean SG-789 típusú fekete színű kisorádió.
- Ltsz: R.2007.19.

Lakatos István kéziratartó doboza (Lakatos-hagyaték) (2. tárló)

- Leírás: Lakatos saját készítésű papírdoboz a kéziratok tárolására. Borítólapján virágzó faág madarakkal.
- Gynsz: 2003/53 és 2004/1

Lengyel Balázs írógépe (2. tárló)

- Leírás: Írógép fém tokban. A tok belső oldala bordó textillel bélelt, rajta ráragasztott reklámpapír az írógépjavításról (Harangvölgyi Lajos írógépjavító). „Ne váljon meg régi írógépétől és gépirónőjétől, mert még jól jöhet, ha csütörtököt mond a PC-je.” Az írógépben befűzött papír látható, melyre Kerek Vera gépelt a sorokat: „Lengyel Balázs írógépe. Ezen az írógépben írta Nemes Nagy Ágnes minden versét és a legtöbb esszéjét sajátkezűleg. Ágnes soha nem írt írógéppel. A Petőfi Múzeumnak átadva 2016 januárban. Kerek Vera L. Balázs felesége, a hagyaték gondozója.”
- Ltsz: 2016.10.1.

Pilinszky János ajándékba kapott feszülete (2. tárló)

- Leírás: Fából fém korpuszal készült, asztali, talpas kereszt, melyet Jelenits István piarista szerzetes ajándékozott a költőnek 1980 júniusában Ingrid Ficheux-val kötött házassága alkalmából.

- Ltsz: 2016.87.1.

viaszmadonna Pilinszky János tulajdonából (2. tárló)

- Leírás: Bordó színű viaszból készült szentkép.
- Ltsz: 2016.93.1.

ágkereszt Pilinszky János tulajdonából (2. tárló)

- Leírás: Pilinszky saját készítésű, két darab letört faágból összekötözött keresztje.
- Ltsz: 2016.97.1.

Pilinszky János napszemüvege (2. tárló)

- Leírás: Barna, műanyagkeretes napszemüveg.
- Ltsz: 2016.90.1.

Pilinszky János karórája (2. tárló)

- Leírás: Férfi karóra, barna bőr szíjjal.
- Ltsz: 2016.88.1.

Pilinszky János golyóstolla (2. tárló)

- Leírás: Sárga színű, műanyag borítású golyóstoll fém akasztóval. A toll oldalába bele lett karcolva a „BRIDGE” szó.
- Ltsz: 2016.101.1.

Mészöly Miklós telefonja (3. tárló)

- Leírás: Piros színű, kagylós, tárcsás, vezetékes telefon.
- Ltsz: 2015.119.1.

Mészöly Miklós botja fezes férfifejjel (3. tárló)

- Leírás: Göcsörtös körtefa bot, markolata faragott szakállas fezes férfi fej. Alatta fémgyűrűn vésett MS monogram. A bot vége fémgyűrűszíjjal védett.
- Ltsz: 2015.129.1.

Ottlik Géza szemüvege tokban (3. tárló)

- Leírás: Orra csíptethető, keret nélküli szemüveg, fém fekete bársonybélésű tokban. Benne címke: „Klein Dezső, Budapest, Kecskeméti u. 14.” A tokon karcolt „Ottlik” feliratok olvashatók.
- Ltsz: R.96.16.1-2.

Ottlik Géza kártyapaklija (3. tárló)

- Leírás: 42 db Piatnik-féle tarokk kártyalap, piros hátlappal és rajta felirattal: Piatnik Nándor és fiai Budapest. Ottlik számos fotója és műve őrzi a játék iránti elköteleződését: „Gyengéd-en emelt ki egy-egy lapot a többi közül, könnyen és mellékesen, de végtelen erő és fölény tündökölt ebben a könnyedségben, lazán ejtette a zöld posztóra, de milyen jelentős volt ez a mozdulat – két ujjal fogott meg egy kártyát, mint a virtuóz sebész a műszerét, s így, mosolyogva, szótlan eleganciával vezényelte az ötvenkét lapos roppant zenekart, így pontifikálta a játék nagy szertartását. Olykor az ujja hegyével megérintett egy lapot az asztalon, jelképesen, olykor felmutatta a kezében maradt két-három kártyát, s a többiek ledobták lapjukat, ilyenkor a kőr királyok, káró dámák arccal előre buktak a megsemmisülés örvényébe...”⁴
- Ltsz: R.96.14.

Ottlik Géza tolltartója (3. tárló)

- Leírás: Hosszúka, fekete fadoboz, melynek fedelén arany-színű festékekkel rajzolt kínai jelenet látható. Belsejében körző, tollak, ceruzák és tollhegyek vannak elhelyezve.
- Ltsz: R.96.28.

Mándy Iván szalvétái Szabó Iván filcrajaival (3. tárló)

- Leírás: Fehér, piros, sárga és narancssárga színű szalvétákon filcrajzok, helyenként feliratokkal.
- Ltsz: R.99.9.1-19.

Mándy Iván cukorzacskói Szabó Iván filcrajaival (3. tárló)

- Leírás: Fehér színű, papír cukorzacskók fekete filcrajzokkal.
- Ltsz: R.99.8.1-7.

Mándy Iván szemüvege tokban (3. tárló)

- Leírás: Vörös színű, műanyagkeretes szemüveg, barna nyomott mintás bélelt tokban elhelyezve.
- Ltsz: R.99.5.1-2.

Mándy Iván levélbontó kése (3. tárló)

- Leírás: Archaizáló, végén rombusz alakú díszben végződő, piros tűzzománc gömbbel ellátott levélbontó kés, „Kertész G.” nyomattal.
- Ltsz: R.99.6.

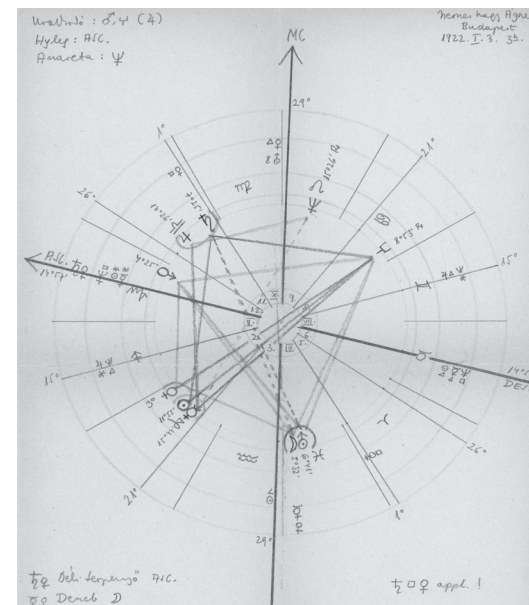
⁴ OTTLIK Géza, *Minden megvan. A Drugeth-legenda*, Nyugat, 1939. június, 390–399.

Illusztrációk

A konferencia minikiállítás



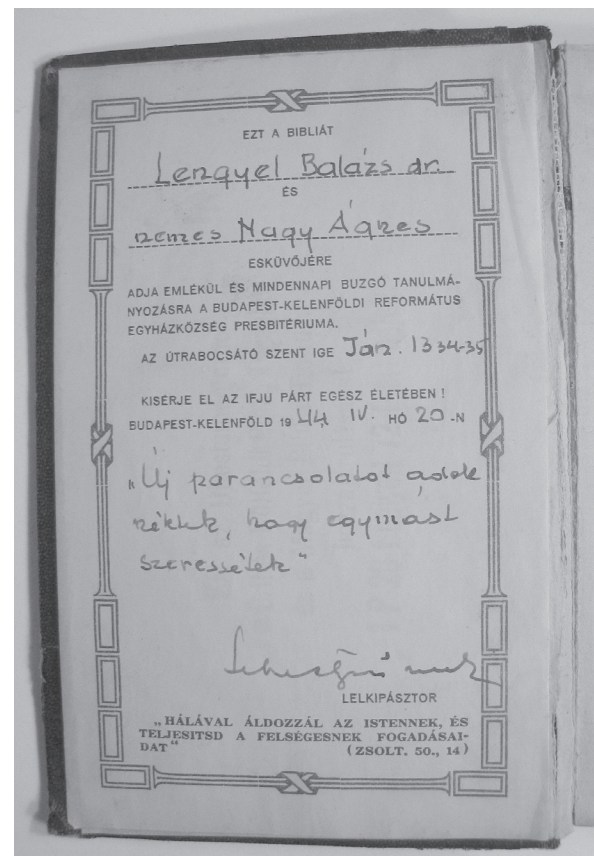
Nemes Nagy Ágnes gitárral



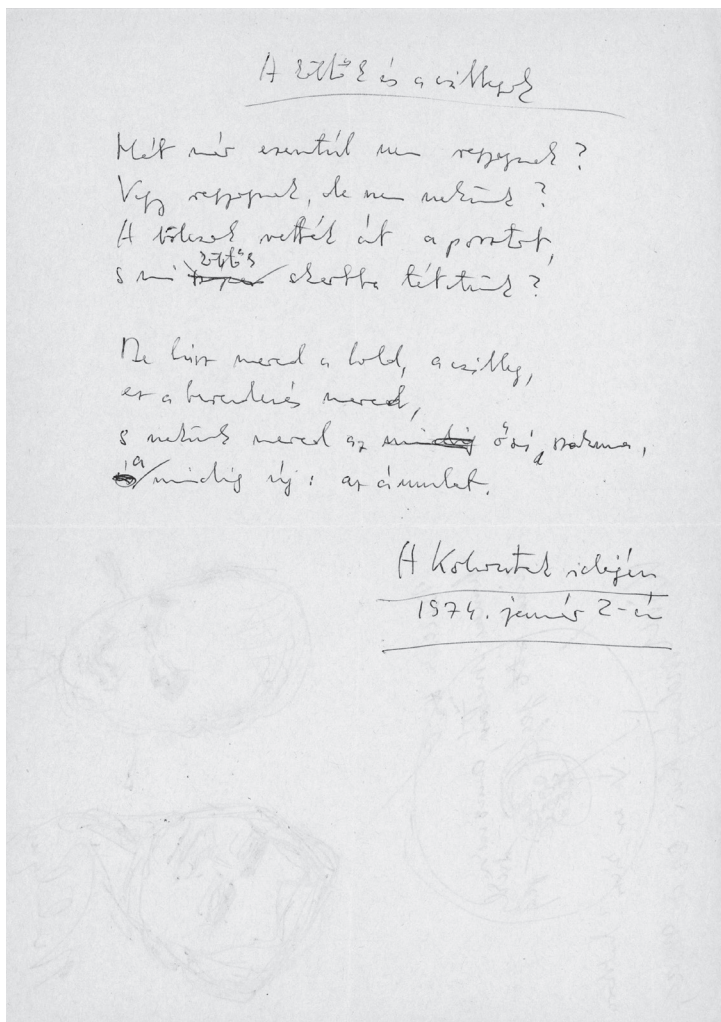
Nemes Nagy Ágnes horoszkópja



Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes esküvői képe



Nemes Nagy Ágnes Bibliája

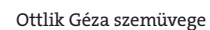
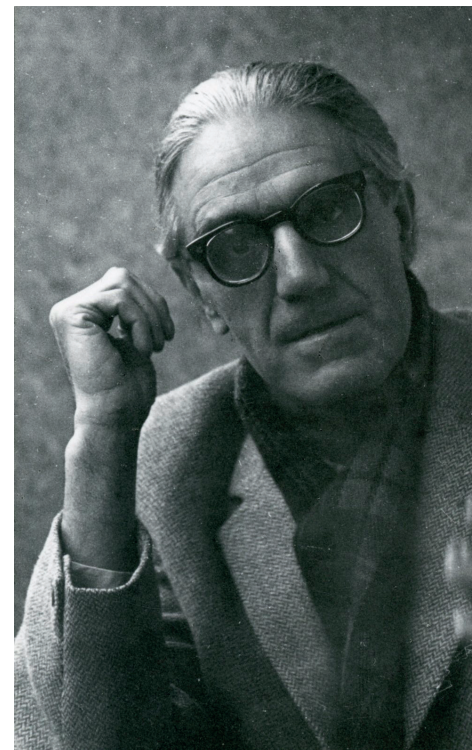
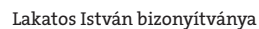


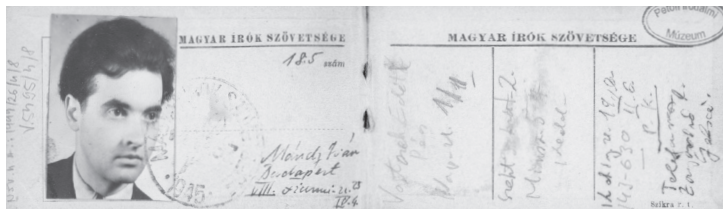
Nemes Nagy Ágnes verse

Pilinszky János



Pilinszky János feszülete



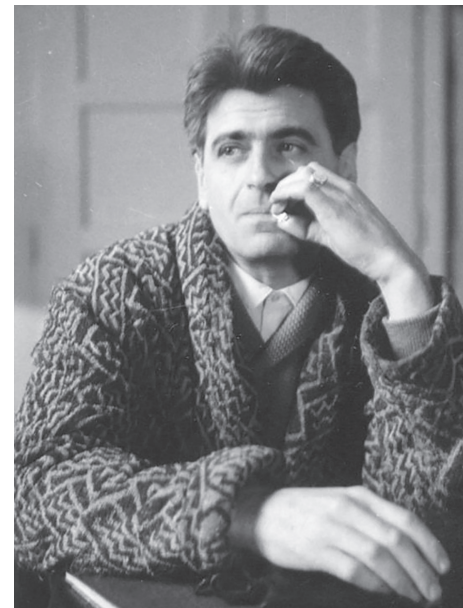


Mátyás Iván arcképes igazolványa



Mátyás Iván cukorzacskói

Mészöly Miklós otthonában



Mészöly Miklós botja

Névmutató

Aczél György / 407
 Ács Gábor / 317
 Ady Endre / 29, 31, 35, 72, 77–80, 104, 278, 304
 Agamben, Giorgio / 52
 Agnes Varda / 458
 Albert Pál / 409, 420
 Albert Tezla / 498, 506–507, 510, 519–520
 Albert Zsuzsa / 200
 Angell, Roger / 513
 Angyalosi Gergely / 160, 216, 258
 Antonioni, Michelangelo / 468, 470
 Apollinaire, Guillaume / 28
 Aradi Nóra / 285
 Arany János / 13, 34, 109, 518
 Arisztotelész / 164
 Ashbery, John / 174–175
 Auden, Wystan Hugh / 517
 Auerbach, Erich / 411–412

B. Nagy László / 466
 Babits István / 76
 Babits Mihály / 9, 10, 29, 31, 34–35, 39, 44–46, 62–105, 119–120, 123, 201, 226, 233, 271, 277, 281, 295, 348, 362–364, 435
 Bach, Johann Sebastian / 15
 Bacsó Béla / 23, 130, 132, 376
 Bagi Zsolt / 410
 Bahtyin, Mihail / 177
 Balassa Péter / 83, 160, 165, 375–377, 379
 Balázs Béla / 292
 Bálint András / 67
 Bálint András / 77
 Bálint Endre / 292
 Balla Demeter / 554

Bán Frigyes / 456
 Bán Róbert / 463–464
 Bán Zsófia / 144
 Bányai Tibor Márk / 5, 298
 Barad, Karen / 403
 Barcán Endre / 11
 Barck, Karlheinz / 390
 Bárdos László / 8, 47, 177–180, 193–194, 199, 219, 221, 270
 Bársony Éva / 293
 Barta Lajos / 545
 Barta Mária / 545
 Bartal Mária / 5, 198
 Barthes, Roland / 378
 Bartók Béla / 69
 Bartók Imre / 367
 Basch Lóránt / 81
 Básti Lajos / 459
 Báthori Csaba / 37
 Batki, Eden / 510, 530
 Batki, John / 6, 8, 498–503, 505–533
 Batki, Joseph / 524, 530
 Batki, Maya / 510
 Batki, Steven, dr. / 510
 Baudelaire, Charles / 28, 40, 83, 177, 324–325
 Bechstein, Ludwig / 508
 Beckett, Samuel / 519
 Bednancs Gábor / 175
 Békés Pál / 427
 Belia György / 68, 90, 120
 Bellebaum, Alfred / 149
 Belting, Hans / 227
 Benczúrné Kada Judit / 547
 Bendl Júlia / 216
 Benedek Marcell / 95
 Benjamin, Walter / 57
 Benn, Gottfried / 27–30, 34–38, 181

Bennett, Andrew / 207
 Bényei Péter / 317
 Bergman, Ingmar / 291
 Berzsényi Dániel / 132
 Bieri, Peter / 167
 Bíró Ágota / 416
 Bíró Berta / 477
 Bíró Zsuzsa / 464
 Blake, William / 18
 Blumenberg, Hans / 153
 Bogárdi Szabó István / 258
 Bogduk, Nikolai / 210
 Bogyai Katalin / 305
 Bohus Magda / 435
 Bókay Antal / 299
 Borbély Szilárd / 371, 405
 Borsos Miklós / 295
 Boticelli, Sandro / 292
 Bourdieu, Pierre / 210
 Böhme, Gernot / 53, 59, 136, 390
 Braque, Georges / 271, 280
 Brinkmann, Rolf Dieter / 188
 Brooks, Peter / 205, 412
 Browning, John / 328
 Brueghel, Peter / 279–280
 Brüggmann, Walter / 175
 Buber, Martin / 117
 Buchan, John / 503
 Buda Attila / 7, 63–64, 133, 219, 223, 230, 284, 321–322, 491, 494, 496–497

Camus, Albert / 299
 Caputo, John D. / 108, 118
 Carman, John / 535–536
 Catullus, Caius Valerius / 324, 327
 Celan, Paul / 27, 29
 Cézanne, Paul / 166, 279–280
 Chagall, Marc / 271, 280
 Corneille, Pierre / 480–481, 483
 Culler, Jonathan / 12, 18, 24, 29, 312, 314
 Czigány György / 554

Cs. Szabó László / 311
 Cs. Szabó László / 97
 Csabai Márta / 210
 Csete Soma / 5, 344
 Csiki László / 498
 Csinszka / (Boncza Berta) 68, 76–79, 86, 88
 Csonkai Vitéz Mihály / 44, 217
 Csontváry Kosztka Tivadar / 270, 278
 Csoóri Sándor / 472

Darvas József / 98
 Darvasi Ferenc / 6, 432, 445, 498–499, 510, 522, 530, 532–533
 De Man, Paul / 132, 310
 Deák Krisztina / 77
 Degas, Edgar / 28
 Delacroix, Eugène / 277
 Delaunay, Robert / 271
 Dénes Zsófia / 489
 Dennecke, Lie / 175
 Déri Balázs / 48
 Derrida, Jacques / 120, 138, 207
 Déry Tibor / 465, 472
 Devecseri Gábor / 411, 550
 Dietrich, Marlene / 522–523
 Divinyi Réka / 462
 Dobák István / 294
 Doboss Gyula / 345–347, 353
 Dobozy Imre / 460
 Domokos Mátyás / 47, 62, 177, 200, 206, 219, 249, 254–255, 278, 283, 285, 298, 301, 373, 423, 493

Dooley, Mark / 118
 Dornbach Alajos / 513
 Döblin, Alfred / 471
 Dsida Jenő / 205
 Dutt, Carsten / 22, 25
 Dürer, Albrecht / 278

Éder Zoltán / 11
 Egri Lajos / 462
 Eich, Günter / 41
 Elek Judit / 463, 472

Eliot, T. S. / 362, 365
Emmanuel, Pierre / 197
Endreffy Zoltán / 264
Engel, Manfred / 11
Eötvös József / 93
Epstein, Jean / 470
Erdélyi / 44
Erdődy Edit / 425, 433
Erős Ferenc / 210
Esterházy Péter / 472, 499, 504

Fábri Zoltán / 465
Fabricius Ferenc / 11
Farkas Katalin / 168
Faulkner, William / 517, 521
Feke Eszter / 5, 254
Fenyő Miksa / 88
Ferencz Győző / 7, 55, 182, 199, 219,
254, 257, 272, 441, 494
Ferenczy Béni / 292
Ferenczy Noémi / 275
Ficheux, Ingrid / 539, 556
Field, Syd / 462
Figal, Günter / 367
Flashar, Hellmut / 14
Fodor, Jerry / 167–168
Fogarassy Miklós / 346, 355, 359,
496
Fonyódi Tibor / 462
Foucault, Michel / 153
Földes Györgyi / 133
Frazon Zsófia / 536
Freud, Sigmund / 489
Friedrich, Caspar David / 271
Friedrich, Hugo / 11, 28, 32
Fuchs, Peter / 149–153, 155–157
Fülep Lajos / 279, 292
Füsi József / 475
Füst Milán / 40, 363

G. Fábri Zsuzsa / 552
Gaál István / 466–468, 472
Gadamer, Hans-Georg / 21–23, 49, 52
Gál István / 68, 77, 79

Gálffy Endréné Ella / 555
Galsai Pongrácz / 464, 544
Gara László / 197
Gárdonyi Géza / 99
Gazdag Gyula / 466
Géher István László / 200, 202, 310
Gelencsér Gábor / 463, 465, 468
Gellért Oszkár / 72, 74–75
Genette, Gérard / 301, 311
George, Stefan / 21, 28, 44
Gera György / 485–488
Gerevich Tibor / 282–283, 286–289
Gergely Ágnes / 371
Gergely Sándor / 550
Gertler Viktor / 455
Gervai András / 456
Gintli Tibor / 345
Glynne, Jonathan / 453
Godard, Jean-Luc / 460
Goethe, Johann Wolfgang / 15, 17–
18, 342
Gogolák Lajos / 289
Gosztonyi János / 67, 100–102
Gothár Péter / 472
Gömöri György / 552
Gönczy Mónika / 317
Görgey Artúr / 489
Granasztói Pál / 292
Greisch, Jean / 118, 120
Grünwald, Mathias / 271
Guillevic / 209
Gyárfás Miklós / 454–462, 464, 472
Gyöngyössy Imre / 467
Győr Béla / 408
Györffy Miklós / 443, 447
Győző Andor / 95

Hackne, Fiona / 453
Hafner Zoltán / 308, 311
Hajnal Gábor / 36–37
Halász Péter / 386
Hallberg, Robert von / 16
Halmai Györgyi / 550
Halmai Tamás / 371

Hamburger, Käte / 12
Harmat György / 470
Hartig, Willfred / 214
Hatvany Lajos / 81
Havas László / 304
Hegedüs Mária / 317
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich / 15
Heidegger, Martin / 10, 25–26, 51, 58,
95, 130
Heller Gábor / 462
Hempfer, Klaus W. / 19
Hernádi Gyula / 466, 472
Hernádi Mária / 5, 6, 7, 46, 55–56, 111,
143, 144, 154, 176, 179, 230, 283–
284, 367, 474, 491
Herskó János / 459–460
Hetényi Zsuzsa / 422, 429
Hillman, David / 207
Hitler, Adolf / 71, 325, 339, 342, 444–
447, 451–453
Hofmannsthal, Hugo von / 28–29, 160
Hóman Bálint / 288
Homérosz / 411
Honti Mária / 62, 158, 177, 202, 205–
207, 217, 255, 271, 361, 374, 494
Horváth Géza / 60
Horváth János / 64
Horváth Kornélia / 254, 299, 303, 309–
311, 313, 316
Horváth Márton / 97–98
Höllering, Georg / 472
Hrabal, Bohumil / 517, 521
Hunyady József / 551–552
Husserl, Edmund / 95
Huszárik Zoltán / 465–466

Iglói Mihály / 409
Ignác Rózsa / 489
Iharos Sándor / 409, 410
Illyés Gyula / 68, 72, 82–83, 86
Inkey Tibor / 553

Jakobson, Roman / 11–12
Jancsó Miklós / 466, 468, 472

Jankovits József / 91
Jánosy István / 408
Jarmusch, Jim / 532–533
Jauß, Hans Robert / 19, 25, 40–41
Jékely Zoltán / 86
Jelenits István / 539
Jeney Éva / 258
Johnson, Barbara / 176–177
Jókai Mór / 99
Jonas, Hans / 376
Joó Tibor / 289
József Attila / 13, 27, 32, 37, 39, 44, 46,
80–86, 101, 104, 121, 130–131,
137, 224, 227–228, 299, 301, 498,
503–505, 509
Juhász Gyula / 68, 79, 82, 93, 435

Kabdebó Lóránt / 65, 68, 77, 176, 277,
282, 292, 296, 319–320, 543
Kafka, Franz / 107, 299
Kalla Zsuzsa / 405
Kalmár László / 456–457
Kálnoky László / 542–543, 547
Kant, Immanuel / 39
Kardos László / 329
Kardos Péter / 412
Karinthy Frigyes / 74, 93
Kassák Lajos / 31, 40, 179, 278, 292
Kátai Katalin / 512–513
Katsányi Sándor / 99
Keaton, Buster / 499
Kele József / 550
Kelecsényi László / 465, 468
Kelemen Emese / 6, 372, 377
Kelemen János / 168
Kelemen Pál / 227, 381
Kelényi György / 274
Keleti Márton / 457–461, 463–464,
472
Kelevéz Ágnes / 5, 7, 62–63, 67–68,
272, 295
Kemény Aranka / 209, 211, 285
Kenyeres Zoltán / 66
Kerek Vera / 68, 496, 556

Kerényi Károly / 292
 Keresztury Dezső / 68, 329
 Kerouac, Jack / 519
 Killy, Walther / 12
 Király István / 98
 Király Jenő / 460
 Kis Many / i 463
 Kiss Bori / 441
 Kiss Egon / 480
 Kiss Endre / 360
 Kiss Georgina / 5, 360, 362
 Kiss József / 298, 302–305, 307, 312, 314–315, 317
 Kiss Judit Ágnes / 371
 Kiss Noémi / 143
 Kittler, Friedrich A. / 26, 28, 223, 381
 Klein Dezső / 557
 Kleisz László / 408
 Kodolányi János / 289
 Koffán Károly / 554
 Koháry Sarolta / 77
 Koller, Markus / 149
 Kolozsvári Grandpierre Emil / 154
 Kolozsvári Tamás / 545
 Komlós Aladár / 303, 305, 317
 Konrád György / 378, 523
 Kopányi György / 425
 Korff, Gottfried / 535
 Kósa Ferenc / 472
 Kosztolányi Dezső / 29–31, 35, 44, 49, 68, 72, 74, 79, 82–83, 93, 99, 119, 133, 161, 289, 435, 463
 Kovács András Bálint / 465
 Kovács András Ferenc / 121
 Kovács Ildikó / 477
 Kovács János / 550
 Kowalski, Wladyslaw / 329
 Kozák Albert / 553
 Kőbányai János / 317
 Köbli Norbert / 462
 Könyü Árpád / 6, 454
 Kőrösy Mária / 502, 505, 508, 512
 Kövendi Dénes / 14
 Krahulcsán Zsolt / 410

Krasznahorkai László / 472, 498
 Kristeva, Julia / 304
 Krúdy Gyula / 99, 465, 472, 498
 Krusovszky Dénes / 146, 148, 363, 371
 Kulcsár Szabó Ernő / 5, 8, 10, 125, 224, 346, 349, 360, 418
 Kulcsár-Szabó Zoltán / 5, 127, 174, 299–300, 304–305, 310–311, 315, 359, 363
 Kúnos László / 502, 505
 L. Varga Péter / 377, 379
 Lakatos István / 5, 8, 318–327, 329, 332–333, 338–339, 374, 537, 539, 545–546, 550–551, 553, 556
 László Ilona / 443
 Latinovits Zoltán / 460
 Lator László / 57, 250, 255, 298, 371
 Latour, Bruno / 452–453
 Leder, Drew / 203–205, 212
 Lehmann, Wilhelm / 41
 Lehóczky Ágnes / 177
 Lénárt Tamás / 5, 132, 134, 139, 216
 Lengyel Balázs / 6, 8, 47, 66, 97–98, 177, 180–181, 199, 209, 218–219, 241, 249, 254–255, 261, 268–269, 271, 284–285, 373, 375, 423, 474–476, 478, 480, 484–488, 490–496, 508, 537, 539–540, 543, 545, 551–552, 554–556, 562, 566
 Lengyel Péter / 498
 Lengyel Valéria / 5, 7, 158, 191, 219
 Leonardo da Vinci / 286
 Liddell, Henry George / 408
 Lippay Ágnes / 554
 Loerke, Oskar / 41
 Long, Eugene Thomas / 120
 Lőrincz Csongor / 5, 8, 27, 122, 133, 150, 229
 Luhmann, Niklas / 149, 151–152, 156
 Lukács György / 98, 279, 292
 Lukács Sándor / 81–82

M. Nagy Miklós / 430
 Maár Gyula / 308, 465–466, 470, 473
 Majoros János / 550
 Makay Miklós, dr. / 72
 Makk Károly / 465
 Malabou, Catherine / 108
 Mallarmé, Stéphane / 28–29
 Mandel, Robert / 530, 532
 Mándy Iván / 6, 8, 73, 75, 101, 373, 422–433, 435, 441, 443–446, 448–454, 462–465, 472, 498–502, 504–515, 517–533, 537, 539, 544, 547, 551, 554, 558–559, 568
 Márfy Ödön / 77
 Margócsy István / 309, 356–357
 Marion, Jean-Luc / 120
 Márjánovics Diána / 410
 Markója Csilla / 289
 Márkus György / 277, 348
 Marno János / 371
 Marsó Paula / 207
 Márton László / 36–37
 Mártonffy Marcell / 5, 8, 106, 312
 Marven, Lyn / 415–416
 Marx, Karl / 471
 Matisse, Henri / 271
 Maude, Ulrika / 207
 Maurer, Georg / 329
 McKee, Robert / 462
 Mekis D. János / 300
 Melczak, Ronald / 2011
 Meleau-Ponty, Maurice / 203, 405
 Melhardt Gergő / 359
 Meller Péter / 292
 Menyhért Anna / 143, 147–148
 Merskey, Harold / 210
 Mesterházi Mónika / 85, 146, 148
 Mészöly Miklós / 6, 8, 372–374, 376–383, 393–402, 404–414, 416–420, 454, 462, 466, 468–469, 471–472, 474–480, 482–493, 496, 498, 537–539, 546, 549, 553–554, 557, 569
 Metz, Jean-Baptist / 119

Metzinger, Thomas / 167
 Meyer-Sickendiek, Burkhard / 53
 Mezei András / 108, 275, 280, 423, 432, 450, 452
 Mikes Ferenc / 410
 Min, Anselm K. / 120
 Minto, Viv / 453
 Molnár Eszter / 5, 270
 Molnár Sándorné / 485, 488
 Monroe, Jonathan / 177
 Moravia, Alberto / 475
 Móricz Zsigmond / 72, 472
 Mörchén, Hermann / 214
 Mörchén, Ulrich / 214
 Muhi Klára / 470
 Murai András / 457
 Müller Rolf / 410
 Nabokov, Vladimir / 6, 422–424, 426–427, 429–431, 433, 436, 442–443, 446, 453, 517
 Nádas Péter / 142, 405
 Nádor Tamás / 280, 287, 293
 Nagel, Thomas / 164
 Nagy Emma / 478
 Nancy, Jean-Luc / 207–208, 404
 Nass, Michael / 207
 Needleman, Jacob / 205
 Nemes Anna / 147
 Nemes Nagy Ágnes / 5–10, 20–21, 30, 32–35, 37, 40–42, 44, 47, 50, 55, 57, 62–82, 84–103, 105–116, 118–119, 122–127, 129–148, 153–172, 174–182, 187–191, 193–194, 196, 198–202, 204–206, 208–209, 211, 213–214, 216–219, 221, 223–228, 230–233, 241, 247, 249–250, 254–255, 260–261, 265, 268–273, 275–297, 305, 247–349, 351, 356, 360–364, 366–379, 381, 405, 474, 476–482, 484–490, 492–496, 534, 536–546, 548–549, 551–553, 555–556, 561–564

- Nemes Nagy Mihály, dr. / 555
 Nemes Z. Márió / 370–371
 Nemeskéri Erika / 77
 Nemeskéri Luca / 63, 133, 223, 230, 284, 321
 Németh Andor / 84
 Németh G. Béla / 271–272
 Németh Gábor / 455
 Németh Károly / 294
 Németh Lajos / 295
 Németh László / 83–84, 301, 302, 481
 Nietzsche, Friedrich / 17–18, 25, 29, 35, 40, 60, 160
 Nizsinszkij, Vclav Fornics / 489
- Olson, Charles / 175
 Oravecz Imre / 5, 32, 174–176, 178–180, 183–184, 187–188, 190, 364
 Orosz Dénes / 462
 Ottermann, Stephan / 224
 Ottlik Géza / 8, 72–73, 75, 89–90, 101, 109, 116, 118, 290, 373, 382–385, 387–389, 391–393, 395, 402, 405, 413, 483, 498, 515–516, 533, 537, 539, 547, 553–554, 557–558, 567
- Örkény István / 502, 506
 Örley István / 543
- P. Simon Attila / 6, 404
 Pádár Eszter / 441
 Páger Antal / 457
 Palásthy György / 461
 Palkó Gábor / 5, 8, 142, 535
 Papp Zoltán / 39
 Papp Zoltán János / 88
 Pascal, Blaise / 121
 Pasolini, Pier Paolo / 291, 471
 Passuth Krisztina / 270
 Pataky Adrienn / 7, 63, 133, 223, 230, 284–285, 321, 359
 Paulin Jr., Alfred / 175
- Petőfi Sándor / 42, 293, 302
 Petrovics Gabriella / 147
 Picasso, Pablo / 271, 280
 Pilinszky János / 8, 32, 46, 107, 118, 121, 137, 196–197, 294, 298–305, 308–315, 317, 347, 350–352, 370, 454, 462, 465, 470–471, 473, 537–538, 542, 545, 548, 552, 554–556, 562, 566
 Piombo, Sebastiano del / 278
 Platón / 14, 408,
 Plinius / 283
 Poe, Edgar Allan / 328
 Pohlenz, Max / 14
 Polcz Elaine / 6, 8, 374, 474–477, 479–480, 482–483, 485–489, 491–493, 495, 497, 539, 546
 Pomogáts Béla / 348
 Popper Leó / 279–280
 Porgesz Borbála / 110
 Porter, Catherine / 176
 Poszler György / 435
 Prágai Tamás / 175
- Rab Zsuzsa / 508
 Rába György / 435
 Rába György / 66, 544
 Radics Viktória / 143
 Radnóti Sándor / 183, 200, 305–306, 311–312
 Ragályi Elemér / 463–464, 467
 Rahner, Karl / 264
 Rajnai László / 543–544
 Rákos Sándor / 488
 Rákosi Jenő / 94
 Rákosi Mátyás / 456–457, 459
 Reich Károly / 489
 Reményik Sándor / 13
 Rényi András / 293
 Resnais, Alain / 471
 Révai József / 98
 Révai Miklós / 324–325
 Ricoeur, Paul / 133, 258
 Riemer, Fredrich Wilhelm / 15
- Riffaterre, Michael / 176, 182, 184, 298, 301, 303
 Rilke, Rainer Maria / 29, 34–35, 107–108, 110, 116, 127, 141, 214, 241, 295, 356, 362, 367, 369, 471, 477, 489
 Rimbaud, Arthur / 116, 356
 Ritoók Zsigmond / 14
 Robbe-Grillet, Alain / 378, 471
 Robert Scott / 408
 Rockenbauer Zoltán / 77
 Rockwell, Alexandre / 499
 Rodin, Auguste / 489
 Rónay György / 477, 483, 508
 Rónay László / 63
 Rosenzweig, Franz / 117
 Rouaul, Georges / 271
 Rózsásky Barbara / 230
 Rózsavölgyi István / 410
 Rubin Szilárd / 544
 Ruttkai Éva / 459–460
- Sághy Miklós / 377, 381
 Sajó Sándor / 203, 405
 Salinger, Jerome David / 519
 Sándor Pál / 464–465
 Sára Sándor / 466, 472
 Sári B. László / 405, 413
 Sarkady János / 164
 Scanlon, Michael J. / 108, 118
 Scarry, Elaine / 212
 Schein Gábor / 33, 110, 112–113, 122, 144–145, 154, 190, 193–194, 196, 200–202, 218, 255, 271, 285, 299, 315, 344–345, 347, 360, 372–373, 376, 405
 Schiller Erzsébet / 67
 Schlaffer, Heinz / 12–13, 17–18
 Schlegel, A. W. / 216
 Schlegel, Friedrich / 216
 Schleiermacher, Friedrich / 14
 Schmitz, Hermann / 11, 16, 18, 20–21, 24, 53, 59, 390
- Schöpflin Aladár / 70, 72–75, 85–90, 95, 99–100, 104, 105
 Schweikle, Günther / 27
 Schweikle, Irmgard / 27
 Schwitters, Kurt / 27
 Sepsi Enikő / 298
 Seregi Tamás / 208, 404, 417
 Shakespeare, William / 481
 Simon Attila / 14
 Simon Balázs / 252
 Simon Judit, dr. / 499, 522, 524–529
 Simon Zoltán / 199
 Sinkovits Imre / 457
 Sipos Lajos / 66
 Smith, David / 119
 Solf, Susanna / 214
 Spira Veronika / 280
 Spoto, Donald / 522
 Spotts, Frederic / 445–446, 451
 Steiger Kornél / 408
 Steiner, Rudolf / 487
 Steinhoff, Hans-Hugo / 27
 Stierle, Karlheinz / 127
 Straus, Ervin / 204–205
- Szabó G. László / 428
 Szabó Iván / 538, 558
 Szabó Lőrinc / 37, 39, 41, 52, 77, 299, 367
 Szabó Magda / 144, 537, 540–542
 Szabó T. Anna / 143, 146–148, 155, 365, 368, 371
 Szántó Piroska / 291
 Szász Imre / 460
 Szávai Dorottya / 299, 314
 Szegedy-Maszák Mihály / 161, 300
 Székely Magda / 209, 212
 Székely Sz. Magdolna / 356
 Széles Csongor / 312
 Szemere Samu / 15
 Szent Ágoston / 117–121, 471
 Szentpály Miklós / 146, 148
 Szép Ernő / 498, 512–513, 519–520
 Szerdahelyi István / 296
 Szigeti Lajos Sándor / 313

Szigeti László / 493	Tóth Krisztina / 366, 371	Werber, Niels / 149	Závada Péter / 361, 371
Szijj Ferenc / 364, 371	Tóth Zsuzsa / 464	Whitman, Walt / 40	Zeke Zsuzsanna / 6, 534
Szilágyi Ágnes Judit / 499, 524–526	Töröcsik Mari / 470	Wilheim András / 409	Zelk Zoltán / 98
Szilágyi Judit / 255	Török Ferenc / 408, 410	Will, Frederic / 504	Zelter, Carl Friedrich / 15, 17
Szirák Péter / 418	Török Sophie / 77, 88, 91	Wittgenstein, Ludwig / 277, 348, 351, 353, 358	Zenthe Ferenc / 457
Szítár Katalin / 309–310	Töttösy Beatrice / 495	Wyllie, Barbara / 427	Zoltai Dénes / 216
Szobotka Tibor / 540–541	Trakl, Georg / 28, 44		Zrinyi Miklós / 83
Szókratész / 408	Túróczy Trostler József / 328		
Szolláth Dávid / 410, 418	Tüskés Tibor / 406	Z. Urbán Péter / 5, 7, 139, 180, 283–284, 318, 321–322, 360–361	Zsoldos Sándor / 79
Szöllősy Endre / 553	Tverdota György / 81, 224, 405		Zsolt Béla / 81
Szücs Teri / 314, 317			
Szvoren Edina / 405	Urbanik Tímea / 6, 474		
	Urfi Péter / 143		
Tábor Ádám / 352	Vajda Endre / 270–271		
Tábor Béla / 353	Vajda Gábor / 432		
Tábori László / 410	Valéry, Paul / 28, 116, 356		
Taj-Po, Li / 329	Vanyó László / 283–284		
Takács Tibor / 410	Várady Szabolcs / 367		
Takács Zsuzsa / 65, 146, 148, 200, 207, 369, 371	Varga Sándor / 99		
Takáts József / 405	Vargha Kálmán / 435		
Tamás Ferenc / 55, 57	Vári György / 146, 148		
Tamás Péter / 6, 422	Vas István / 98, 146		
Tandori Dezső / 8, 32, 107, 216, 344–358, 370, 504, 513	Vásárhelyi Miklós / 512–513		
Tanidzaki Dzsuniciró / 518–520	Vásári Melinda / 6, 359, 382, 388		
Tanner Ilona / 76, 86–88, 91–92	Végh Antal / 544		
Tarján Tamás / 344–345, 432	Vekerdi László / 301		
Tarjányi Eszter / 257	Vergilius / 328		
Tarr Béla / 472	Verlaine, Paul / 324–325		
Tasi József / 81, 84, 313	Vesziits Ferencné / 11, 216		
Téglás János / 68, 91, 94	Vodál Vera / 455		
Teller Katalin / 423	Vorgimmler, Herbert / 264		
Térey János / 142–148, 153	Vörösmarty Mihály / 61, 90, 98, 165		
Thomka Beáta / 401, 418, 420			
Timár Árpád / 279	W. Somogyi Ágnes / 68		
Todorov, Tzvetan / 176	Wacquant, Loïs J. D. / 210		
Tolcsvai Nagy Gábor / 300–302, 313	Wagner, Richard / 17–18		
Tolsztoj, Lev / 471	Waldapfel József / 98		
Tompa Kálmán / 476	Wall, Patrick / 211		
Tóth Aladár, ifj. / 325	Warhol, Andy / 469		
Tóth Árpád / 44, 74, 241, 435	Weil, Simone / 301		
Tóth Judit / 489	Wellbery, David / 390		
Tóth Klára / 470	Weöres Sándor / 32, 86, 175, 277, 281, 310, 363, 475		

A kéziratok átírásához használt jelek

< >	áthúzás(ok)/törlés(ek), az áthúzott szöveg a csúcsos zárójelben található
< ... >	olvashatatlan áthúzás(ok)/törlések
: :	beillesztés a dokumentum bármely részén, a szöveg a kettőspontok között olvasható
[!]	a felkiáltójel előtt levő szövegrész biztos olvasata